

# **ARQUITETURA, IMAGEM E CENOGRAFIA**

O ESTADO NOVO E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC em Junho de 2013

Sob a orientação do Professor Doutor Jorge Figueira

**Joana Rita Amante Rodrigues Sebastião**



# **ARQUITETURA, IMAGEM E CENOGRAFIA**

O ESTADO NOVO E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Doutor Jorge Figueira pela disponibilidade e sábias orientações que permitiram conduzir a bom termo este trabalho.

À minha família e amigos pelo apoio e compreensão pelas horas em falta.

Ao meu pai pelo incansável e constante incentivo.

À minha mãe pelas correções e dúvidas tiradas, pela interminável paciência e apoio incondicional.

Ao Joel pelo entusiasmo e confiança, pela tolerância e pelo incessante encorajamento.



# ÍNDICE

1	<b>INTRODUÇÃO</b>
7	<b>CAPÍTULO I – A Arquitetura na construção de uma Imagem Nacional</b>
9	<b>I.1 Ditadura, Arquitetura e Propaganda</b> A Arquitetura como instrumento Propagandístico em Regimes Totalitários A Influência Europeia O Caso Português
21	<b>I.2 Edifícios e Poder</b> Cultura Visual Arquitetura, Poder e Identidade
29	<b>I.3 A Exposição do Mundo Português</b> A Política O Plano
37	<b>CAPÍTULO II – Imagem e Cenografia</b>
43	<b>Estilismos Portuguesistas</b> Pavilhão de Honra e de Lisboa Núcleo das Aldeias Portuguesas Portugal dos Pequenitos
71	<b>Estrangeirismos Vanguardistas</b> Pavilhão dos Portugueses no Mundo Porta da Fundação Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris, 1937
105	<b>CONCLUSÃO</b>
113	<b>BIBLIOGRAFIA</b>
123	<b>FONTES DAS IMAGENS</b>



## INTRODUÇÃO

O tema dos regimes políticos totalitários que aparecem na Europa no início do século XX é sempre um tema sensível e difícil de abordar tendo em conta os problemas sociais e humanos que causaram no desenvolvimento da sociedade. O envolvimento emocional com o tema acaba por ser um pouco inevitável mesmo para quem não viveu essas épocas diretamente.

É praticamente impossível exigir uma imparcialidade ao analisar algum tema relacionado com esta área de estudo. Mas é precisamente por esta carga emocional existir que tantos estudos relativos aos diferentes casos foram feitos, este incluído.

Estes momentos “negros” da história permitiram, no entanto, situações interessantes do ponto de vista da investigação. Ignorando questões de qualidade ou legitimidade moral, estas experiências sociais acabaram por fornecer elementos de estudo importantes mais não seja para uma questão de prevenção para que não se voltem a repetir.

E o caso da arquitetura não é diferente. Num momento de revolução e inovação arquitectónicas muito importante no contexto europeu, o esforço por parte destes regimes em travá-lo é enorme. E todos eles, de uma forma ou de outra, o tentaram fazer.



O caso português não é diferente neste aspecto mas é diferente em muitos outros. A política do Estado Novo era mais fechada dentro de fronteiras e não havia uma política de expansão mas sim de conservação das conquistas antigas. E era isto que se procurava transmitir para a arquitetura, quando se descobre – a par dos restantes regimes totalitários europeus – que esta era um excelente instrumento de propaganda e de propagação de uma imagem de Estado.

Existem algumas linhas em comum com os outros regimes como a monumentalidade, o gosto pelo clássico e a conciliação da modernidade com a tradição, mas o confiar numa iconografia do imaginário da história de Portugal era a forma de garantir que a arquitetura que aqui se fazia era mesmo portuguesa.

E se eram as imagens que se criam para o Estado Novo o derradeiro objectivo, não só como educação de uma população mas também como o assegurar da permanência de sua imagem na história, então serão essas imagens que serão aqui estudadas.

Então, não haverá melhor forma de estudar que imagens se pretendiam realmente transpor do que se se tomar como objecto de estudo a Exposição do Mundo Português de 1940. Esta exposição acaba por ser não só a derradeira manifestação da arquitetura que o Estado Novo pretendia que fosse sua mas também o melhor exemplo de quais eram realmente os valores e ideologias que pretendiam que essa arquitetura contivesse.

Para isto, não se analisa a arquitetura só a partir dos desenhos de seus autores, dos discursos de quem se encontrava no poder e das opiniões mais ou menos emocionais dos arquitetos ou historiadores, tanto dos que vivem como dos que não vivem esta época. Procura-se fazer esta análise também recorrendo ao estudo das fotografias que dela foram tiradas pelo observador - ou fotógrafo - comum, para quem ela realmente foi construída.

Sendo assim, o trabalho separa-se em dois capítulos, um de contextualização e outro de análise.



O primeiro procura fazer a contextualização tanto da época que se vive, em termos políticos e sociais, no panorama europeu e no caso português em particular. O seu primeiro subcapítulo trata o tema da ditadura, arquitetura e propaganda procurando referir as diferentes formas como estes três temas se relacionam entre si no início do século XX. O segundo subcapítulo procura trazer algumas bases para a questão da relação entre os edifícios e o poder, referindo alguns estudos sobre a questão da carga simbólica que estes podem conter e sua influência em termos sociais. O terceiro, e último, subcapítulo tem o objectivo de fornecer um contexto acerca da Exposição do Mundo Português de 1940, o principal caso de estudo.

O segundo capítulo procura então analisar as tais imagens como fonte de informação não só sobre as intenções do Estado para a Exposição e sua arquitetura mas também sobre o cunho pessoal que o arquiteto lhes transmite mais ou menos de acordo com as orientações estabelecidas pelo programa. Este está dividido em dois grandes subcapítulos, um sobre os estilismos portuguesesistas e outro sobre os estrangeirismos vanguardistas.

Cada um destes capítulos oferece dois casos de estudo da própria Exposição do Mundo Português e outro caso paralelo mas igualmente pertinente para consolidação das ideias chave. O primeiro analisa os exemplos mais historicistas do Pavilhão de Honra e de Lisboa de Cristino da Silva, do Núcleo das Aldeias Portuguesas de Jorge Segurado e do Portugal dos Pequenitos em Coimbra de Cassiano Branco. Já o segundo analisa o Pavilhão dos Portugueses no Mundo e a Porta da Fundação de Cotinelli Telmo, e o Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris de 1937 de Keil do Amaral.

Este estudo procura, assim, entender de que forma são escolhidas pelo Estado Novo as linguagens ou estilos arquitectónicos a representá-lo, sendo que estes dependem diretamente do intuito do edifício e do programa do mesmo.



## **CAPÍTULO I**

### **A ARQUITETURA NA CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM NACIONAL**



## **I.1 DITADURA, ARQUITETURA E PROPAGANDA**

### **A ARQUITETURA COMO INSTRUMENTO PROPAGANDÍSTICO EM REGIMES TOTALITÁRIOS**

Se a arquitetura, como toda a arte, consegue conter em si própria os valores da sua época, ser analisada quase como um documento histórico de mais ou menos fácil leitura e transmitir a visão do seu autor e seu contexto, é, sem dúvida, entre as duas guerras mundiais que este potencial é mais significativamente aproveitado, com objectivos muito claros e fundamentos bem estabelecidos. Os regimes totalitários que proliferam neste período conseguem entender rapidamente o valor da propaganda e todos os registos onde a conseguem inserir. Procurava-se que a arquitetura fosse o instrumento de comunicação da imagem do regime e dos valores que defendia (Almeida, 2002).

A arte e a arquitetura, começam por servir como portadores de modernidade e de vanguarda, sendo utilizadas como meio de divulgação de uma nova forma de pensar, de agir, de criar, múltiplas vezes continham em si um manifesto anti-poder. Assim, se esta comunicação era tão eficaz, muitas vezes pela subtileza, num tom revolucionário, certamente seria igualmente eficaz num tom antirrevolução. As Belas Artes por si só não serão tão eficientes, já que o acesso e interesse da população em geral por este tipo de manifestações não é tão comum. Por outro lado, a arquitetura está à vista de todos e influencia diretamente a vivência do cidadão-comum que habita a cidade. As sensações e as experiências que esta provoca no homem são, de certa forma, de percepção



mais simples que numa pintura, numa escultura, e até na literatura. O subentendido e a sua influência acaba por ser mais transversal devido ao contacto mais direto com a generalidade da população.

Os regimes totalitários conseguem, ou pelo menos tentam, moldar a sociedade e sua visão através da arquitetura. Ainda que este conceito não seja novo, e tal já tenha sido tentado inúmeras vezes ao longo da história da arquitetura, estes regimes possuem algo que os arquitetos ao longo da história geralmente não possuíam: poder. O poder de controlar o que se constrói, o poder de criar espaços à sua imagem e o poder de moldar a sociedade. Foi, como refere Nuno Rosmaninho, “com os regimes ditatoriais surgidos nos anos vinte e trinta que a propaganda se converteu numa poderosa e permanente máquina de endoutrinamento, abrangendo a imprensa, a música, a arquitectura, as artes plásticas, o cinema e a rádio.” (2006, p.16)

Sendo que a cidade e o construído transportam em si a sua história, para um regime político de premissas egocêntricas a pegada deixada na cidade e o moldar da história que nela já se encontra registada será um dos grandes objectivos. Se tudo o resto falhar, a sua marca na história ficará garantida. A monumentalização da história – não toda a história, naturalmente apenas aquela que sirva os seus propósitos - traz consigo um orgulho nacional que, sem ele, estes regimes não sobrevivem. O orgulho que os motiva é transmitido para o cidadão através destas sensações que são despoletadas pelo construído. A arquitetura consegue assim realçar ou disfarçar os valores para eles positivos ou negativos a incutir ou a retirar da sociedade que governam e pretendem controlar.

Se, como refere Daniel Beirão (2008), a arquitetura tem a capacidade de contribuir ativamente para a construção de cidades melhores, ou seja, habitats que reflitam as aspirações da sociedade como um todo, ciente das necessárias liberdades e responsabilidades individuais, é, portanto, natural que, da mesma



IMAGEM 1 | Reitoria da Universidade de Roma *Piacentini*, 1932-35

forma, consiga ter a capacidade de conseguir transmitir os conceitos exatamente opostos.

## A INFLUÊNCIA EUROPEIA

Ainda que o caso dos regimes totalitários portugueses, tanto a Ditadura Militar como o Estado Novo, se procurem afastar dos vizinhos europeus, há claramente paralelos que se podem e devem estabelecer, principalmente na questão dos princípios pelo quais se governam em relação a liberdades individuais e à criação de uma certa imagem de estado, para dentro e para fora. Beirão (2008), baseando-se em Gleason (1984, citado por Beirão, 2008), considera que os regimes totalitários se mantêm no poder através de uma ideologia oficial e de propaganda distribuída pelos media, controlados pelo estado. Define-os também como sendo constituídos por um único partido que controla o estado, a economia, a liberdade de expressão com a utilização da vigilância em massa e a utilização generalizada de “estratégias de terror”<sup>1</sup>. Estes regimes também partilham tanto um discurso mais universalista, baseado no conceito de uma nação em expansão e de uma missão espiritual, como um discurso mais ruralista ou vernacular, de forma a manterem viva a ideia da essência nacional e a supremacia racial – o regresso às origens.

A expressão da arquitetura italiana fascista procura o realçar da presença da monumentalidade romana e controlar a experiência visual, através da renovação e desenho da urbanidade que pretendia que fosse grandiosa. Neste caso a justaposição da tradição e do monumental é evidente e de certa forma

---

<sup>1</sup> Tradução livre da expressão “terror tactics” utilizada pelo autor



IMAGEM 2 | Palácio dos Soviéticos. Boris Yofan, 1932

simples, visto que a tradição imperial romana se baseia precisamente na monumentalidade e no jogo de escalas entre utilizador e espaço, já que partilham as mesmas noções da criação de um império à imagem da sua riqueza intelectual e de espírito.

Durante período de governação de Adolf Hitler, acabam por ser expulsos da Alemanha os arquitetos e restantes artistas de tendência abstracionistas, é encerrada a Bauhaus e instituído o princípio que apenas será aceitável o exercício de uma linguagem classicizante, vernacular ou experiências neomedievalistas. Hitler considera que é preferível a cópia de coisas boas que a criação de coisas más (Beirão, 2008), aceitando claramente o poder da arquitetura como objecto social e a eficácia dos modelos classicizantes na transmissão da sua mensagem política. Na Alemanha, como nos restantes países europeus de governação ditatorial, o estado controla a arte, e para tal são criados diversos mecanismos e organizações para o seu controlo. Assim como refere Rosmaninho, “o juízo estético chega a ser substituído pelo julgamento político. O direito de o Estado intervir nos assuntos estéticos transformou-se rapidamente em dever, sob a alegação de que estava em causa o interesse nacional.” (2006, p. 16)

Igualmente, na União Soviética, o construtivismo é negado com a premissa de que as pessoas seriam incapazes de responder à estética abstracta da arquitetura moderna. A estética tradicionalista é adoptada oficialmente no concurso do Palácio dos Sovietes (1932), ao qual concorrem arquitetos modernos como Le Corbusier e Gropius, mas que é ganho por Boris Yofan, cuja proposta combina o vocabulário clássico e construtivista, colmatado com uma estátua de Lenine a 450 metros de altura (nunca construído).

Como acaba por referir, mais tarde, Giedion (1943), os monumentos são a expressão das maiores necessidades culturais do homem e os mais vitais são aqueles que exprimem os sentimentos e o pensamento da sua força colectiva – o povo. A criação estudada e o controlo não só de monumentos, mas também de edifícios governamentais monumentais, exposições, e até da arquitetura de habitação erudita ou vernacular, por estes regimes totalitários permitiu não



IMAGEM 3 | Pavilhão de Portugal na Exposição do Rio de Janeiro

*Irmãos Rebello de Andrade, 1922*

necessariamente o registo dessa força colectiva, mas a criação da mesma. Permitiu a formatação de noções e de memórias da população em prol dos seus objectivos egocêntricos nacionalistas.

## O CASO PORTUGUÊS

À semelhança da realidade das políticas ditatoriais europeias, em Portugal também não se via com bons olhos a emergente modernidade. Acreditava-se que este chamado progresso traria consigo a corrupção moral comum às grandes metrópoles europeias e torna-se “o demoníaco alvo dos arcangélicos ataques da todo-poderosa Igreja Católica e dos seus aliados ruralistas” (Bandeirinha, 1996). António de Oliveira Salazar procurava o estabelecer de uma sociedade agrícola e a criação de “uma imagem do carácter nacional eminentemente associado à iconografia rural” (Bandeirinha, 1996, p.29).

Se as sociedades europeias fortemente ligadas à indústria eram estandartes para a degradação moral, Portugal procuraria ser o oposto: um país de base inequivocamente rural e agrícola. Por outro lado, não é esquecida a questão de Lisboa ser a capital de um Império, com função administrativa e agregadora dos povos de aquém e além-mar, e por isso, necessitar da criação de uma imagem com um carácter monumental e expositivo. Lisboa precisava de ser não só uma grandiosa capital, como precisava de mostrar do que era capital. Segundo Pedro Vieira de Almeida (2002, p. 43), Salazar entendia que a arquitetura doméstica era uma necessidade social: “um instrumento pedagógico (...) que o levava a ambicionar ‘formar as consciências’”. Por outro lado, entendia também a necessidade da “criação de uma arquitectura de



grande fôlego que ‘significasse’ o Estado não enquanto burocracia, mas enquanto Nação e que fosse dela como que a sua emanção espiritual” (Almeida, 2002, p.43) admitindo, assim, as limitações da “casa portuguesa” como expressão generalista de Estado e as suas próprias limitações na definição da arquitetura que serviria esse fim.

A que se pode chamar arquitetura oficial do Estado Novo sofre várias fases que, para José Manuel Fernandes (1993) passam por uma indiferença estética, por um uso sistemático do modernismo radical – uma consideração bastante discutível -, e pelo desembocar nas variantes históricas e monumentalistas, mesmo sobre a transição dos anos de 1939-40. É neste último período que a classe dos arquitetos mais se aproxima do Governo, claramente devido à aproximação também da resposta ao pedido. O Estado Novo consegue encontrar aqui a junção perfeita entre a sua política e a sua imagem, tendo nesta classe profissional um aliado com grande influência na sociedade.

No entanto a pretensão da criação de uma arte de regime seria maior objectivo para António Ferro que para Oliveira Salazar. Ferro (1932, citado por Torgal, 2004 apud Rosmaninho, 2006, p. 5) afirmava que esta seria a oportunidade da criação de uma imagem definitiva do momento de renascença que viviam, assim como estaria a ser feito em Itália. Salazar (1932, citado por Torgal, 2004 apud Rosmaninho, 2006, p. 5) não tinha a “pretensão ridícula” de criar ou inspirar um estilo e considerava-se contente se as obras a realizar fossem portuguesas e simplesmente belas.

“É evidente que com tais origens, inspiradas por um lado, nos referidos convencionalismos apriorísticos, em pseudo-regionalismos e, por outro, monumentalismos grandiloquentes, a ‘arquitetura portuguesa’ não podia passar de um mito sem condições de vida, de uma síntese impossível entre propostas formais inconciliáveis, dando origem aquilo que, pejorativamente, se veio a designar por ‘português suave’.” (Portas, 1999, citado por Beirão, 2008, p. 48)



## I.2 EDIFÍCIOS E PODER

### CULTURA VISUAL

“O campo dos estudos visuais permite-nos colocar questões que não se colocam na história da arte: o que é que a arte faz? O que é que o social e o formal representam para a categoria da arte?”<sup>2</sup> (Dikovitskay, 2005)

A análise de uma representação artística, seja ela qual for, nunca será suficientemente completa ao ponto de trazer alguma clareza em relação ao pensamento do seu autor e da sua época se for feita uma leitura superficial do que representa. Muitas vezes, uma imagem transparece até muito mais significado do aquele que o seu autor conscientemente pretende (Howells, 2012). A leitura da arquitetura, neste caso, e especialmente quando questões políticas tão complexas estão envolvidas, nunca deverá ser feita à superfície, considerando apenas correntes estéticas e não de pensamento. Por outro lado, também não se poderá deixar que as questões sociais que, neste caso, são algo mais claras, toldem o julgamento qualitativo da obra. Rampley (2005) refere, precisamente, que o significado histórico e cultural devem ser separados de questões de qualidade estética e artística.

---

<sup>2</sup> Tradução livre



Estas imagens tem o papel de não só influenciar o lugar onde se encontram, mas também de o representar e são, por isso, tão ou mais importantes de ser vistas como os documentos históricos de serem estudados. Elas podem servir como janelas para um mundo social ou um momento histórico que oferecem provas e explicações históricas e sociais (David Morgan em *Using Visual Evidence*, 2009). Há que estabelecer ligações ideológicas entre as imagens e as suas características sociais e culturais, explicando assim como é que imagens se conseguem tornar ícones sociais.

É necessário não só procurar saber as intenções de quem cria as imagens mas também o que o público nelas interpreta. A intenção, em particular, pode ser concluída tanto através do estudo de documentos e relatos escritos como da própria análise visual do objecto, considerando sempre que essa intenção pode tanto ser consciente como inconsciente.

## ARQUITETURA, PODER E IDENTIDADE

Na questão da utilização da arquitetura como agente na criação de uma imagem num regime político totalitário, neste caso do Estado Novo, um dos temas chave é o do poder. Como se consegue traduzir num edifício a imagem do poder? Hirst (1988) preocupa-se com as formas em que o poder configura o espaço e em que o espaço se torna num recurso para o poder. Ainda que este conceito tenha definições diferentes para diferentes regimes, a razão pela qual conseguem eficazmente fazê-lo é a mesma: os edifícios, mais do que arte, são objetos sociais. Markus (1993) defende esta posição e refere que é necessário procurar além da superfície não só dos edifícios mas daquilo que é escrito sobre



eles, ainda que isto seja mais difícil quando o contexto onde se inserem é obscuro e confuso.

Sendo complexos e qualitativamente distintos, os espaços de poder, a diferentes escalas e sob diferentes condições sociais e tecnológicas que interagem e são construídos por diferentes formas de poder político, afectam não só as condições em que o poder é exercido, mas também como se procura o conflito e o controlo social (Hirst, 1988).

Os significados das formas por si só são cada vez mais difíceis de decifrar, tendo em conta que a repetição de signos e de imagens-chave em diferentes contextos fez com que estas adotassem significados diferentes. Os edifícios clássicos tanto podem ser associados ao fascismo italiano como ao republicanismo americano ou ao próprio românico. Os modernos tanto podem significar liberdade democrática como burocracia doutrinária (Markus, 1993). No entanto, é precisamente essa linguagem que dará pistas para o entendimento desses mesmos edifícios. Ainda assim, como é defendido por Hirst (1988), quando os espaços são deliberadamente construídos por formas de poder, as características que possuem e suas consequências não podem apenas ser interpretadas em função do poder governativo.

Essa linguagem só é entendida da mesma forma que é emitida se o “ouvinte” tiver a mesma experiência e conhecimento do valor dessa linguagem que o emissor e, se assim for, menos “palavras” são necessárias para explicar o mesmo conceito. “Mas as palavras não contêm significado; transportam-no.”<sup>3</sup> (Markus, 1993, p.3) Portanto, podemos olhar para o edifício como uma narrativa que transporta significado através da experiência.

Já as palavras que escrevem essa narrativa podem ser mais ou menos claras. Na arquitetura antiga, as suas partes constituintes tinham nomenclatura definitiva e universal. Na arquitetura moderna as definições são mais abstractas e menos concretas e torna a narrativa mais complexa. Se se associarem as duas, o seu entendimento não pode ser de todo superficial. A interpretação dessas

---

<sup>3</sup> Tradução livre



“palavras”, desses signos, não pode, no entanto ser apenas largado às mãos da semiótica. É necessário procurar saber qual o efeito dos grupo dominantes, quais códigos formais se sobrepõem, o que explica as exclusões/censura (Markus, 1993). Os edifícios podem possuir a qualidade de encerrar em si um momento histórico com um significado que consegue permanecer universal e acessível a todas as gerações seguintes.



## **I.3 A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS**

### **A POLÍTICA**

A Exposição do Mundo Português (1940) em Lisboa marca uma conquista importantíssima do Estado Novo que passa pelo consagrar de estilos arquitectónicos “socialmente aceitáveis” e que cumprissem de uma forma correta não só as intenções das celebrações como os objectivos para uma nova arquitetura marcadamente portuguesa. Pretendia-se celebrar “os três anos sagrados da nossa história: o ano do nascimento, o ano do renascimento e o ano apoteótico do ressurgimento” (Acciaiuoli, 1998, p.107). 1140 (data arredondada como um lapso propositado), 1640 e, agora, 1940 seriam três anos fulcrais para contar a história da nação, não se festejando apenas a história portuguesa, mas também o presente: não só D. Afonso Henriques e D. João IV, mas também Salazar e Carmona. Além da exposição, toda uma campanha de restauro e de reconstrução de Lisboa como capital do Império é começada de forma a preparar as celebrações, como anunciado na nota oficiosa do Presidente do Conselho de Março de 1938 (Novais & Tamen, 1998).

Ainda que Salazar, como Presidente do Conselho, assumia uma posição de gestão destas comemorações de uma forma mais pública, como seria esperado, António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) assume o cargo de Secretário-Geral da Comissão Executiva das Comemorações Centenárias. Assim, como afirma Bandeirinha (1996), António Ferro e António



de Oliveira Salazar partilhavam objectivos e serviam-se um do outro para os fazer cumprir, alegando sempre o interesse do estado, ainda que não partilhassem do mesmo ponto de vista em relação a modelos culturais. É com grande influência de Ferro que Salazar e o Estado Novo começam a dar importância à arte e arquitetura como forma de criação de uma imagem de estado. Por outro lado, é Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas, que traz à mesa a visão utópica de Lisboa como Capital do Império. Pacheco é adepto do monumental e historicista, tendo sido estudante em Itália, junto com Pardal Monteiro (Novais & Tamen, 1998). Este modelo de Duarte Pacheco, associado ao tradicional e ruralista de António Ferro, cumpre na perfeição os objectivos estatais para o culminar de comemorações que seria a Exposição do Mundo Português. A Exposição, que decorre num período de ameaça Nazi com seus desejos expansionistas, servirá também para transmitir uma sensação não só de segurança para os portugueses que assistem ao decorrer de uma guerra muito perto das suas fronteiras, mas também uma sensação de confiança aos pressupostos invasores, mostrando o desenho rígido dessas mesmas fronteiras.

A derradeira intenção seria, no entanto, demonstrar “aos nossos próprios olhos e aos olhos de estranhos que Portugal, nação civilizadora, não findou e continua, pelo contrário, a sua missão no mundo” (Salazar, 1938, citado por Acciaiuoli, 1998, p.109). É esta criação de orgulho nacionalista, e de orgulho em quem o proporcionou, que se torna na final motivação para o prosseguir destas comemorações. Portugal: uma nação em constante crescimento e evolução, com um grandioso passado histórico e suas conquistas, com um governo coeso e iluminado, sediado numa sublime Capital de um Império imenso, ruralista e tradicional, assente em brilhantes valores religiosos e nos bons costumes. Um Portugal grandioso, governado por um regime que cria um programa de educação cuidadosamente selecionado de forma a educar o seu povo ignorante e analfabeto daquilo que era realmente importante saberem.

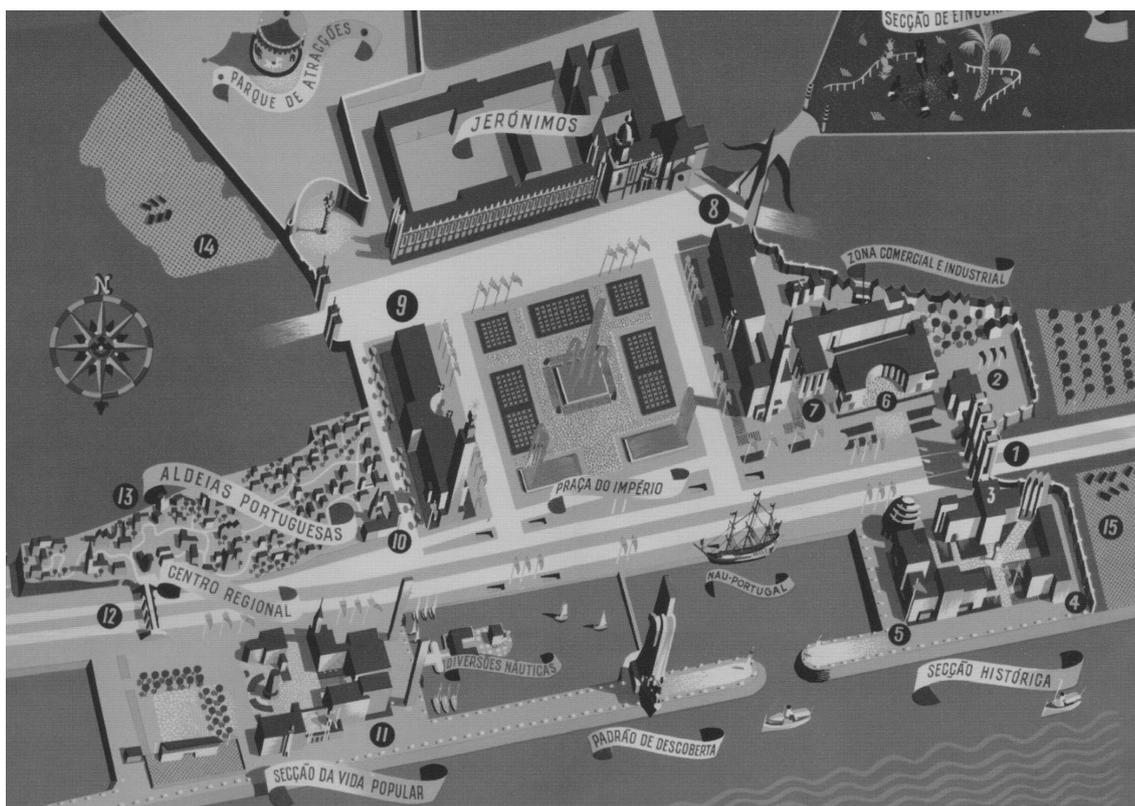


IMAGEM 4 | Planta Geral da Exposição Histórica do Mundo Português. Eduardo Anahory, 1940

## O PLANO

Cotinelli Telmo é o arquiteto chamado para trazer para o papel as ideias de todos estes agentes do Estado Novo. Foi-lhe atribuído o cargo de arquiteto-chefe da exposição e a função de executar o plano tendo em conta restrições temporais e orçamentais muito rígidas e difíceis de cumprir, ainda que Salazar procurasse o “mínimo de restrições de ordem espiritual” (Salazar, 1938, citado por Acciaiuoli, 1998). A exposição seria apenas temporária, o que fez com que os edifícios, tendo esta característica efémera, pudessem ser mais ousados e que se pudesse reforçar a expressão arquitectónica.

Cotinelli desenha um espaço com cerca de 560 mil metros quadrados, voltado para o Tejo, em frente ao Mosteiro dos Jerónimos, entre a Praça Afonso de Albuquerque e Belém. Localiza-se, assim, numa zona inevitavelmente ligada à tradição dos Descobrimentos. Organizava-se à volta da Praça do Império, que era definida tanto pelos Jerónimos e o Tejo como pelos maiores pavilhões do conjunto: o Pavilhão de Lisboa e o Pavilhão de Honra. Notava-se claramente que esta visão tinha saído “da mente de um visionário romântico que aceitara figurar a História e que concretizara essa aspiração” (Acciaiuoli, 1998, p.118). A exposição organiza-se segundo zonas temáticas que, conforme dito no Guia da Exposição (1940) se distribuíam segundo três temas: a zona histórica, que compreendia os pavilhões da Fundação, Formação e Conquista, da Independência, dos Descobrimentos, da Colonização e dos Portugueses no Mundo; a secção de Etnografia Metropolitana ou o Centro Regional, onde se instalou o Núcleo das Aldeias Portuguesas; e, por fim, a secção Colonial, com o pavilhão do Brasil, uma reconstituição de uma rua de Macau, etc.

Não menos importantes nesta caracterização de conjunto, não se pode deixar de incluir a Nau Portugal, uma representação dos grandes Galeões portugueses do século XVII, ancorada no Tejo, e ao seu lado o Padrão dos Descobrimentos. O rio serviria como a porta principal da exposição, reclamando para si, portanto, a colossal figura do Infante D. Henrique (Acciaiuoli, 1998).



IMAGEM 5 | Lago e Pavilhão de Honra e de Lisboa. *Mário Novais, 1940*

Apesar da importância dada a esta exposição por todos os intervenientes e seus responsáveis, a sua divulgação na imprensa foi deveras escassa (Acciaiuoli, 1998), o que evidentemente revela não só o interesse em controlar o tipo de divulgação que teria, mas também o tipo de censura que a imprensa sofreu especialmente nesta altura. Ainda assim, e apesar destes esforços, ainda houve quem conseguisse manifestar o seu desagrado como é o caso de Keil do Amaral que manifesta no jornal O Diabo, de forma muito clara, o seu desagrado para com “esses modernos apodados de internacionalistas e destruidores que têm realizado a esmagadora maioria das obras da sua especialidade, que o Estado tem mandado construir” (Amaral, 1939 citado por Acciaiuoli, 1998, p. 122), acusando-os de uma forma muito explícita de serem os principais responsáveis pelo comprometer do avanço do moderno na arquitetura por serem os agentes executantes das obras do Estado de acordo com os princípios do Estado e não os seus.

Esta idealização de formas que se concretiza nesta Exposição, acaba por conseguir sair das fronteiras de Belém nos anos que se seguem, já que acabou por conseguir tornar-se num catálogo de estilos construtivos que eram louvados, promovidos e elevados a um estatuto de sublime pelo Estado Novo.



## **CAPÍTULO II**

### **IMAGEM E CENOGRAFIA**



IMAGEM 6 | Universidade de Coimbra. *Horácio Novais*

“Podem dar-se a esta Exposição três objectivos: em primeiro lugar, a projecção sobre o passado, como uma galeria de imagens heroicas da fundação e da existência nacionais, da função universal, cristã e evangelizadora, da Raça, da glória marítima e colonial, do Império; em segundo lugar, a afirmação das forças morais, políticas e criadoras do Presente; em terceiro lugar, um acto de fé no futuro. Esses três objectivos resumem-se num só: testemunho e apoteose da Consciência nacional.” (Castro, 1940, citado pelo Secretariado Nacional de Informação, 1956)

A criação de uma imagem do Estado Novo era o grande objectivo da Exposição do Mundo Português para António Ferro, que consegue vender as suas virtudes e vantagens ao Presidente do Conselho. Em todo o país consegue-se ver uma tendência de uma categorização da arquitetura oficial, um pouco ao estilo de Louis Sullivan em que a forma segue a função. Mas enquanto que para Sullivan essa diferenciação de linguagens arquitectónicas servia apenas para uma mais rápida identificação do programa que o edifício continha, para o Estado Novo, esta categorização tinha uma componente ideológica e uma intenção propagandística muito fortes.

Assume-se uma linguagem classicizante e monumentalista, de gosto cénico e grandioso, nos edifícios de carácter público nobre como é o caso da Cidade Universitária de Coimbra ou o Palácio da Justiça do Porto. Por outro lado, em pequenos equipamentos oficiais em contextos rurais ou menos urbanos, verifica-se a reprodução de estilos mais tradicionalistas como o da “casa portuguesa” (Fernandes, 2003). Ainda que esta categorização seja feita com



IMAGEM 7 | Exposição do Mundo Português. Mário Novais, 1940

propósitos anti-modernos, é inegável que é um conceito repetido variadas vezes ao longo do tempo precisamente pelos movimentos que pretendiam controlar: partilhavam as mesmas intenções de educação e organização social através da arquitetura, ainda que sob pretextos políticos diferentes.

Assim, faz todo o sentido que se analise a Exposição do Mundo Português através das imagens que cria, que nela são expostas e que ela própria expõe.

A fotografia capta a perspectiva do observador e do visitante da Exposição, e regista da maneira mais simples a eficácia ou não da comunicação dos valores pretendidos. Também consegue registar, por outro lado, muita informação que se encontra subentendida e que, possivelmente, não era do interesse de arquitetos e organizadores transparecer.

A fotografia também consegue isolar pormenores, pontos de vista ou perspectivas que podem ajudar tanto a acentuar simbologias ou percepções como a anulá-los. Se a imagem é o objectivo, é a imagem o objecto de estudo.

Como refere Acciaiuoli (2013) no guia que escreve para a Exposição “Fotógrafos do Mundo Português”, “num primeiro momento, elas permitem-nos avaliar a poderosa criação arquitectónica em que a exposição se traduziu e as personificações que se fizeram da História do país. Porém, num segundo momento, reparamos que essas imagens têm vida própria e que suplantam os muitos relatos que conhecemos dessa exposição, graças à valorização de certos enquadramentos, à escolha dos ângulos e ao tratamento da luz.”

A imagem, num momento de tão pouca verdade construtiva, social e política, num momento de censura artística e de comunicação, conseguirá talvez ser a tradução mais verdadeira desta realidade. Não os discursos, não os argumentos, não as justificações, mas os resultados.



IMAGEM 8 | Nau Portugal. *Mário Novais, 1940*

## II.1 ESTILISMOS PORTUGUESISTAS

Ainda que a Exposição do Mundo Português seja um exemplo de prática arquitectónica muito específico e com características muito próprias, este não se encontra de todo desenquadrado do cenário construtivo do resto do país. É um acontecimento onde tudo é enfatizado seja qual for o tema, o que não quer dizer que outros desenhos semelhantes ou estilos próximos também não se pratiquem fora da exposição. Esta frase é especialmente verdade quando nos referimos a um estilo recorrente na Exposição que era o objectivo principal da mesma: a propagação de estilismos portugueses. Este tipo de representação não só envolvia os espaços expositivos que continham em si Exposição, como funcionam em si próprios como objecto a expor. Representavam e eram compostos por uma série de iconografias e símbolos associadas rápida e diretamente ao historicista tradicional português.

A resistência ao movimento moderno que se encontrava em expansão a nível internacional encontra assim a glorificação da sua resistência ao mostrar o quão bela era a arquitetura portuguesa. Estas práticas conseguiam assim ser mais facilmente travadas já que se educava a população a resisti-las, educação esta que consegue ainda subsistir até aos dias de hoje. Fosse ela arquitetura erudita ou vernacular, com ou sem valor histórico ou construtivo, ela era glorificada e aclamada apenas por ser portuguesa. Acaba-se por chegar a uma arquitetura quase cenográfica que resulta da colagem de imagens do imaginário português, muito complexa e decorada, que podia ter saído diretamente do imaginário de um romance queirosiano.



IMAGEM 9 | Pavilhão de Honra e de Lisboa.

*Mário Novais, 1940*

## PAVILHÃO DE HONRA E DE LISBOA



IMAGEM 10 | Pavilhão de Honra e de Lisboa. Mário Novais, 1940

Este pavilhão, desenhado por Cristino da Silva, personifica uma das duas representações do Portugal Continental na Exposição do Mundo Português, sendo a segunda o Núcleo das Aldeias Portuguesas. A ideia de um país ruralista, voltado para a agricultura, apenas encabeçado por uma capital do Império metropolitana é, assim, claramente definida nesta Exposição. Cristino da Silva escolhe fazer, como monumento a Lisboa, uma colagem de elementos que



IMAGEM 11 | Casa dos Bicos. *Reconstrução de Manuel Vicente*

resulta no culminar de uma representação cenográfica do imaginário Lisboeta. Este pavilhão, como refere Acciaiuoli (1998), é o escolhido por Cotinelli Telmo para abrir o número da revista “Arquitectos” onde fazia a antevisão da Exposição, estabelecendo muito claramente o tom da mesma. Cotinelli Telmo pensa nele, no plano inicial, como pavilhão de festas e Cristino da Silva executa-o como um gigante pavilhão de 150 metros de comprimento e 19 de altura, excluindo a torre que se ergue atingindo sozinha os 50 metros de altura (Novais & Tamen, 1998).

Esta fotografia de Mário Novais - um fotógrafo português cuja reportagem da Exposição é particularmente interessante nomeadamente devido à sua opção de quase não captar a figura humana -, consegue não só resumir este mostruário das arquiteturas portuguesas lisboetas, como, pela sua perspectiva, consegue transformar a escala do edifício, colocando a torre por trás do corpo principal. Esta perspectiva forçada deturpa as relações de escalas entre os volumes e do observador, fazendo com que se aproxime mais da escala humana como é típico na visão pequena do tradicional nacionalista e menos do monumental. A ausência de pessoas ou de outras referências para o estabelecer de uma escala também ajuda nesta questão. A torre deixa instantaneamente de parecer os seus 50 metros e perde a sua intensidade.

Por outro lado, a redundância da representação claríssima da Casa dos Bicos, no Pavilhão de Lisboa, em Lisboa ganha ainda mais um lugar de destaque no ponto de vista do observador.

A versão do Pavilhão de Honra e de Lisboa da Casa dos Bicos, ainda que mais organizada, mostra também, não só a textura da fachada que lhe dá o nome, ainda que com uma escala diferente de forma a acompanhar a escala do edifício e da Exposição, como a divisão horizontal em quatro “pisos” – o quinto e último é recuado precisamente para a representação ser fiel ao original - ou o foco principal nas três janelas centrais em arco e um desenho mais ortogonal das restantes.

A Casa dos Bicos (1523) pretendeu ser feita ao gosto renascentista “inspirado nos palácios *dei diamanti* italianos, com loja, sobreloja e dois andares nobres,



havendo alguns autores que atribuem a obra ao arquitecto régio Francisco de Arruda” (Oliveira, 2012). As suas janelas, por outro lado procuram o gosto manuelino. Este edifício foi parcialmente destruído no terramoto de 1755 e foi sofrendo algumas reconstruções e readaptações até ter sido comprado pela Câmara de Lisboa em 1960, no período do Estado Novo, e até se contrata Raul Lino para o projeto. No entanto estas obras são adiadas até 1981 quando, pela mão de Manuel Vicente, em conjunto com Santa Rita, se reconstitui a fachada do edifício mas se desenha um espaço interior completamente diferente do original. O interesse neste edifício desde a sua construção, apesar das vicissitudes que foi sofrendo, sempre foi grande e sempre foi considerado um edifício icónico da cidade de Lisboa. Quem sabe se este interesse demonstrado por Cristino da Silva não terá sido o mote para a oficialização da Casa dos Bicos como edifício da cidade de Lisboa, numa época em que o gosto italiano volta a ser referência para a edificação em Portugal por influência clara de Duarte Pacheco.

Além disto, lêem-se claramente na fotografia diversas outras iconografias lisboetas mais literais, como o brasão de Lisboa na torre, ou menos literais, como o torreão que encima a torre, característico dos templos góticos, a estilização da arcaria dos claustros dos Jerónimos, ou o arco gótico que delimita a porta. Estas interpretações literais do imaginário alfacinha são de tal forma intencionais que é a elas que é dada maior importância na descrição do Pavilhão no guia da Exposição (1940) como é o caso da caracterização do pátio exterior: “Abre por arcadas, enfeitado de alegretes no feitio lisboeta do século XVII. As paredes do fundo representam casaria de Lisboa velha, síntese da casa popular do solar fidalgo, do cunhal palaciano, da igreja paroquial ou da ermida – em planos sobrepostos, o que permite visionar a capital seiscentista. Reproduzem-se as tendas ou basares coevos do tipo dos da Ribeira Velha. Ao centro do Pátio o autêntico Cruzeiro de S. Lázaro.”

Esta visão iconográfica, como é referido por Almeida (2002), acaba por ser uma visão algo turística, por assumir como elementos fulcrais da composição “elementos reconhecíveis de prestigiados edifícios do passado” (p. 103).



O Pavilhão de Honra e de Lisboa e o seu ecletismo arquitetónico, monumental e estilizado conseguia responder na perfeição não só ao desejo imperialista do ministro Duarte Pacheco como ao desejo de António Ferro da criação de uma imagem para o Regime em todas as artes. Ele dava forma à ideologia nacionalista e era o que melhor conseguia transparecer e simbolizar o momento político vivido na altura (Novais & Tamen, 1998).

Este edifício, que mostra a capital do Império, tanto por dentro como por fora, não só tem honras, como é seu nome, de obra prima da Exposição, como evoca em si, através de imagens icónicas, as honras da sua cidade e do seu País. Cristino lança e promove “um discurso sobre a arquitectura e a História onde aquela se exercia sem iludir as intenções e particularidades que a encomenda trazia” (Acciaiuoli, 1998, p. 133). Acciaiuoli sublinha também que o facto de este Pavilhão ter sido considerado obra prima da Exposição se deve ao lado de pedagogo de Cristino da Silva e menos em questões teóricas ou críticas que se encontram subentendidas na sua obra.

Ainda que seja indiscutível a glorificação de um aportuguesar das práticas construtivas, pode ser discutível o recuo da evolução das mesmas. Independentemente das sensibilidades, o Pavilhão não se limita a ser decorado com motivos aportuguesados de cariz nacionalista. Apropria-se deles e torna-os numa narrativa que leva o Pavilhão de Honra e de Lisboa muito além de um simples salão de festas.

“É certo que ele retoma e integra alguns dos seus mais emblemáticos elementos com a preocupação, nem sempre conseguida, de explorar a vitalidade plástica que manifestam. Mas o que mais parece sobressair em todo este projecto é um evidente e assaz incontável desejo de escala e, através dele, a explanação do elogio da fachada que o seu inconfundível desenho alimenta” (Acciaiuoli, 1998, p. 134).

O peso ideológico contido no Pavilhão de Honra e de Lisboa faz com que não só ele tenha conseguido ser eleito, no seu tempo, como obra prima da Exposição, como seja dos mais fáceis alvos de críticas nos dias de hoje pela sua literal interpretação dos valores do Estado Novo. Há que lembrar, no entanto, que se a



evolução arquitectónica no nosso país se dá por continuidade e não por rotura, como noutros sítios na Europa, este edifício, ainda que sirva os propósitos de uma arquitetura totalitária, não deixa de conter em si certos valores de modernidade e grande qualidade conceptual. Ainda assim, é necessário ter algumas reservas no que toca à sua apreciação qualitativa e a uma apreciação crítica idêntica a qualquer uma que possa ter feito sentido na altura da sua construção, tanto positiva como negativa.

## NÚCLEO DAS ALDEIAS PORTUGUESAS

Por outro lado, as questões de modernidade, no caso do Núcleo das Aldeias Portuguesas, são mais ilegíveis ou até inexistentes. Esta zona da exposição constituía a segunda metade da representação do Portugal Continental na Exposição do Mundo Português e talvez a mais importante das duas. Estes treze núcleos com desenho de Jorge Segurado faziam parte do Centro Regional que era dirigido por António Ferro. Inicialmente Ferro contrata Raul Lino para este projeto numa escolha que parece natural devido a ser mais do que conhecido o interesse do arquiteto no princípio da Casa Portuguesa, mas o seu entendimento com Jorge Segurado que já vinha do seu trabalho como arquiteto adjunto na exposição de Paris e como autor dos pavilhões de Nova Iorque e S. Francisco fez com que o diretor do Secretariado de Propaganda Nacional acabasse por decidir substituir um pelo outro (Acciaiuoli, 1998). Esta iria ser,



IMAGEM 12 | Núcleo das Aldeias Portuguesas. *Mário Novais, 1940*

assim, a melhor e máxima tradução da visão de António Ferro para a pequenina nação ruralista Portuguesa.



IMAGEM 13 | Núcleo das Aldeias Portuguesas. Mário Novais, 1940

Como é dito pelo Secretariado Nacional da Informação (1956), este núcleo, ao pretender ser a representação de todo o restante Portugal, rural, intimista, de bonitas paisagens, sugere claramente que a visão que se tem - ou pretendia que se tivesse - do Portugal que não Lisboa, era a de um país focado numa economia e educação com grande vertente agrícola e de um povo que não só vive e é feliz num estilo financeiramente e culturalmente modesto, mas também, quando não vive nesse meio - ou seja, que não vive em Lisboa - o procura como refúgio do corpo e da mente, quase como um processo de purificação do espírito. E tal não podia ter sido traduzido mais literalmente.

A par da modéstia cultural que é entendida ser uma característica do povo português e que se pretende cultivar, é com uma modéstia cultural também que se desenha este núcleo. Ao contrário do Pavilhão de Honra e de Lisboa e da vertente pedagógica de Cristino da Silva, aqui não existe sugestão ou subtileza com carácter menos erudito ou mais turístico. Aqui, tudo é literal.



IMAGEM 14 | Reguengos de Monsaraz

Este Núcleo funciona como uma maquete à escala 1:1, representativa de cada uma das regiões portuguesas e sua arquitetura vernacular, pontuada por atores, em vez de figuras, nas suas vestes tradicionais, praticando as atividades tradicionais da região onde se encontram. É entendido aqui, pelo Secretariado da Propaganda Nacional, que a melhor forma de propagar estas filosofias políticas e sociais é pintando o retrato o mais fiel possível à realidade pretendida. A modéstia de pensamento que se crê que o povo tenha é a mesma que quando se crê que o povo não entenderá as suas falhas e limitações.

Aqui, a fotografia de Mário Novais perde qualidade e transparece o seu desinteresse. Aqui já não há cuidado com a luz ou a composição, mostrando muitas vezes, como é o caso, as casas em construção. Este facto pode ser revelador não só da falta de interesse em mostrar a obra completa, como de uma intenção de transparecer a falsidade deste núcleo da exposição.

A única semelhança que esta área tem com o Pavilhão de Cristino da Silva é o facto de ser uma colagem de elementos visuais que são associados rapidamente à tradição portuguesa. Mas as semelhanças cessam aí. Este Núcleo procura replicar a construção vernacular em diferentes aldeias portuguesas de forma tão literal que se colocarmos uma fotografia desta área da Exposição ao lado de uma fotografia de uma aldeia da zona correspondente as semelhanças são enormes, e, se se encontrarem sem legenda, possivelmente será difícil dizer qual é qual. Agora, tendo em conta os contextos e datas de construção, os significados de cada uma são completamente diferentes e começa-se a considerar a qualidade do Núcleo das Aldeias Portuguesas como escolha de representação do Portugal que não é Lisboa.

A questão da “verdade” construtiva entra também na discussão. Enquanto uma é fruto de várias fases de construção, cada uma a nome individual, raramente de origem erudita, feita por indivíduos diferentes, com objectivos e programas diferentes e é resultado de um processo construtivo e social longo, a outra é um exercício controlado, numa zona previamente especificada, com um objectivo propagandístico muito concreto, um episódio único e efémero da arquitetura, com qualidade subjetiva e discutível, que se apropria de formas massivamente



repetidas. Aqui a fotografia só fica carregada de simbologia, significado e valor político, e só é verdadeiramente entendida quando legendada e compreendido o seu contexto. Assim, o facto de Mário Novais não ter escondido o facto de ainda se encontrar em construção de forma a demonstrar a leveza da mesma ganha ainda mais significado.

Para Acciaiuoli (1998), “se o resultado arquitectónico deste núcleo da exposição – onde se desenvolvia o ‘Centro Regional’ – não era brilhante nem inovador, na ‘série de casitas arrebitadas e claras, com a sua caliça branquinha e o seu tijolo rubro, com arcos de pedras, seus alpendres e seus varandins singelos onde espreitavam vasos de manjerico e de flores vermelhas’, ele era, pelo menos, adequado às ideias literárias de Ferro”.

Nesta exposição à escala real, num misto entre pavilhão expositivo e objecto a expor, o hino ao tradicional português é claro. Não bastam os pavilhões carregados de orgulho nacionalista, é necessário reproduzir o mais belo do país. Esta ênfase dada à tradicional casinha branca portuguesa não é mais do que a concretização da imagem da propaganda Salazarista, de Deus, Pátria e Família. É este o tipo de construção que mais aproxima a imagem da ideologia, até mais do encomendador do que do projetista, visto que o vernacular é o único “estilo” que considera verdadeiramente português.

## PORTUGAL DOS PEQUENITOS

Se Lisboa era a capital do Império, Coimbra era a capital da educação. E se Lisboa tinha a grande Exposição do Mundo Português, Coimbra iria ter uma exposição com um cariz ainda mais educativo que a primeira. E a forma mais



eficaz de educação é se for dada às crianças. Pelo menos era esta a visão de Fernando Bissaya-Barreto, um professor universitário com uma relação muito próxima com o poder, que partilhava com António Ferro a ideia de que as manifestações artísticas que começam a surgir no seu tempo em nada competem com a grandeza das do passado.

Bissaya-Barreto consegue assim, e em tom de acompanhamento das celebrações que tomam lugar em Belém, construir, com projeto de Cassiano Branco, uma réplica da Exposição do Mundo Português, em Coimbra, de cariz didático semelhante, mas à escala das crianças.



IMAGEM 15 | Portugal dos Pequenitos. Mário Novais, 1940



IMAGEM 16 | Portugal dos Pequenitos. Mário Novais, 1940

Assim como refere Bandeirinha (1996, p.47) “A intenção foi-se clarificando: fazer a síntese historiográfica do país, à escala das crianças, traduzindo para a realidade de um reduzido recinto fechado todo o mundo mitológico que o Estado Novo propunha como imagem. Desde a idílica e saudável ruralidade laboral até ao empolamento épico das glórias históricas, passando pela demonstração de grandeza territorial das colónias e pela soberba da pouca modernidade possível, no complexo contexto do mundo contemporâneo.”

Esta exposição, assim como a que decorre em Lisboa ao mesmo tempo, tem o poder de criar nos visitantes um carinho pela cidade onde se encontra. Assim como a Exposição do Mundo Português enaltece a capital do Império, o Portugal dos Pequenitos também contém elementos da cidade de Coimbra que, pela escala contrária, causam no adulto mais um sentimento de proximidade e afectividade do que o sentimento de pequenez e de ausência de poder causados em Lisboa. Em Coimbra olha-se para baixo e em Lisboa olha-se para cima. A fotografia de Mário Novais muda completamente de perspectiva e mudam também as sensações que ela causa. Esta fotografia, assemelha-se à fotografia que tira do Núcleo das Aldeias Portuguesas, parecendo não se alterar a escala visto que os sujeitos que se encontram na fotografia são as crianças. Cassiano Branco baseia-se inclusivamente em casas de Raul Lino, a primeira escolha para desenhar esse Núcleo, para incluir no Portugal dos Pequenitos casas típicas de cada zona do país, um conceito idêntico ao de António Ferro para a Exposição de Lisboa.

A diferença de escalas entre visitante e exposição acaba por ser semelhante entre os adultos e as crianças, na Exposição do Mundo Português e no Portugal dos Pequenitos, respectivamente. Assim sendo, as capacidades didáticas deverão ser as mesmas, e ainda mais se pensarmos na diminuição de pensamento crítico das crianças. Ainda assim, a sensação de proximidade no Portugal dos Pequenitos é maior, criando uma maior sensação de segurança. No ponto de vista do educador, essa sensação de segurança será tão eficaz para a educação das crianças como a sensação de estar na presença de tal



grandiosidade é para o adulto. Mas, ao contrário da Exposição do Mundo Português, o Portugal dos Pequenitos nunca teve cariz efémero.

Bissaya-Barreto acaba por ser o agente que move esta exposição, sendo mais difícil de entender o que é o trabalho de Cassiano Branco e o seu, assim como acontece no Núcleo das Aldeias Portuguesas, em que quase se confunde o trabalho de António Ferro e o de Jorge Segurado. Por trás disto tudo, assim como refere Bandeirinha (1996, p. 58), encontra-se Raul Lino como “o mentor teórico desta visão estilizada, por vezes aflightivamente taxinómica, da arquitectura popular, compartimentada, catalogada e distribuída pelas regiões administrativas que então vigoravam”.

No entanto, e à semelhança do que se passa em Lisboa, em Coimbra também se procura falar às crianças das conquistas do povo português aquém e além mar, da sua grandiosidade, da sua pegada na história e da sua influência no mundo de um ponto de vista histórico, cultural e de orgulho nacional. Esta demonstração e esta explicação são, como em Lisboa, feitos num percurso pré concebido e controlado, ainda mais porque aqui o edificado apenas tem o poder de ser exposição e não o de conter exposição.

Ambas as exposições têm em si o poder de conseguir, por ser num recinto controlado, constituído por diversos pavilhões pré estipulados, com propósitos muito específicos de contar uma história pré-seleccionada, organizar a mensagem a transmitir de uma forma muito estruturada e, por isso, fácil de compreender e fácil de transmitir. Bandeirinha (1996, p.65) resume esta ideia dizendo que “era um país domável aquele que (...) permitia abarcar centenas, milhares de quilómetros, (...) permitia percorrer séculos em alguns minutos, (...) permitia encenar uma rábula afectada da dura realidade rural portuguesa, utilizando um cenário naturalista e recorrendo a dóceis actores infantis”.



IMAGEM 17 | Secção da Vida Popular. Mário Novais, 1940

Se, para António Ferro, a arquitetura portuguesa moderna vinha a sofrer uma imensa perda de carácter e um grave problema de pobreza de espírito (Acciaiuoli, 1998), e a solução para esse problema era o regresso às origens, então estas experiências aqui traduzidas foram, sem dúvida, um êxito.

O que António Ferro falha em entender é que a aplicação de imagens historicistas desenraizadas e sem continuidade de evolução de desenho arquitetónico faz com que elas não passem de cenografia, de uma representação de algo, e falham em conseguir estabelecer-se como um estilo.

É difícil olhar para estes casos como exemplos de uma nova maneira de construir se eles apenas parecem representações de algo que já se fez anteriormente. A repetição ou a reciclagem são diferentes da apropriação, o que torna difícil que estes episódios sejam aceites como regra pela população em geral e não sejam apenas apreciados pelo que são.

No fundo, como refere Bandeirinha (1996, p.84) “quer a Exposição do Mundo Português, quer tantas outras manifestações do Estado Novo dirigiam-se a essa mole de ‘ignorados’ (ou seriam ignorantes?) e ‘anónimos compatriotas’, ‘a parte mais linda, mais forte e mais saudável da alma portuguesa’ que ‘residia nesses 75 por cento de analfabetos’.”

Embora se creia e se procure perpetuar a ideia de uma população ignorante e, por isso, fácil de iludir, a verdade é que ainda existiam um certo número de personagens formados na área que conseguiram facilmente desconstruir esta tentativa de criação de uma linguagem oficial. Ainda que hoje se consiga associar estas experiências diretamente ao Estado Novo pelo elevado número de obras feitas neste período, isto não fez com que se mudasse a maneira de pensar



IMAGEM 18 | Exposição do Mundo Português. *Mário Novais, 1940*

na arquitetura, ainda que não houvesse liberdade de expressão para a executar. A involução é apenas relativa porque a construção consegue ser de certa forma controlada. O intelecto subestimado do português, contudo, não congela no tempo.

Não se pode esquecer, também, que a contestação e condicionamento do moderno acaba por acontecer um pouco por toda a Europa. Em Portugal, particularmente, é condicionado e direcionado por um poder político ditatorial que não só encontra um interesse muito grande nesta área, mas também sobe ao poder antes mesmo de as experimentações modernas começarem a ter lugar de forma plena.

A imagem criada neste tempo é aquela de conciliação entre o gosto político e o gosto do arquiteto que projeta a cidade. E, se o factor político que aqui pesa é um regime totalitário, conservador, rural e nacionalista, não só este pesa mais no resultado final que a visão do arquiteto, como a imagem que trespassa não é a imagem real do estado da arquitetura do país. Quase todos os arquitetos que participam na Exposição, antes dela ou depois demonstraram interesse noutro tipo de registo e de linguagem arquitectónicas. Este é mais um caso de que as fotografias não traduzem necessariamente a realidade, facto que se torna ainda mais pertinente quando elas são tiradas num momento de grande controlo dos media e da liberdade de expressão.

Os únicos que neste tempo não veem interesse na arquitetura estrangeira são os que se encontram no poder e os que, por uma razão ou outra, os apoiam. Ainda assim, não quer dizer que estas influências não se vão revelando algo disfarçadamente, muitas vezes mascaradas com a iconografia nacionalista.

Como refere Távora (1947, p.9), “nada perdemos em estudar a Arquitectura estrangeira, caso contrário seria inútil falar em Arquitectura portuguesa.”



IMAGEM 19 | Padrão dos Descobrimentos. *Mário Novais, 1940*

## II.2 ESTRANGEIRISMOS VANGUARDISTAS

A iconografia da História de Portugal consegue sempre presença em todas as edificações na Exposição do Mundo Português. Era esta a mais importante mensagem a passar: o triunfo de uma linguagem portuguesa sobre todas as influências externas e de vanguarda que, para eles, eram sinónimo de pobreza de espírito, de desenraizamento e de corrupção moral.

Por mais que houvesse o esforço, por parte da organização, de criar um estilo arquitectónico do Estado Novo, de inspiração rural e nacionalista, o facto de os arquitetos escolhidos para executar o plano terem feito experiências modernistas e de vanguarda anteriormente não consegue deixar de transparecer.

Na Europa já começava a haver um declínio do movimento moderno, quando se percebem as suas limitações e a dificuldade de aplicação prática de algumas perspectivas mais ou menos utópicas de desenho social através de desenho da urbe e da arquitetura.

Em Portugal, e muito graças ao Estado Novo, essa contestação começa mais cedo. Os exercícios de modernidade acabam por ser sempre contidos, nunca demasiado literais e quase sempre uma interpretação de conceitos pelos modernos definidos. O estilo internacional nunca se manifesta de uma forma clara e definitiva em Portugal, mas algumas experiências e adaptações



IMAGEM 20 | Lago e Pavilhão dos Portugueses no Mundo. *Mário Novais, 1940*

modernas aparecem e muitas delas pela mão dos arquitetos que são contratados pelo Estado para participar na Exposição do Mundo Português.

Assim sendo, seria muito estranho que estas influências não transparecessem, de alguma maneira, só porque existia uma censura social e de desenho. Como a ideia de arquitetura dos agentes do Estado Novo era, de certa forma, redutora e com fins propagandísticos claros, a sua visão passava essencialmente pelo inserir de ícones e de estilos na arquitetura. Não se pensa na arquitetura como um todo, como essência ou como conceito. E como a arquitetura é muito mais que estilo, muitas vezes basta tapar essa iconografia, e tirá-la do primeiro plano para se revelar muito mais, para levantar o nevoeiro e se mostrar verdadeiramente o pensamento do arquiteto.

Tal como os jornalistas descobriram que conseguiam dizer o que pensavam em cinco frases em vez de uma, e o lápis azul não lhes cortava o artigo, já que não entendiam verdadeiramente a sua essência, os arquitetos também perceberam que, desde que insiram no projeto um certo número de elementos chave monumentais, rurais ou nacionalistas, a sua liberdade construtiva era enorme.

Pensando desta forma, e assumindo uma maior tolerância por essas imagens tão presentes na arquitetura oficial dessa época, consegue-se analisar as imagens como um todo e perceber de uma forma clara a progressão da arquitetura portuguesa.

Passados quase quarenta anos do 25 de Abril, conseguimos olhar para trás de uma forma mais imparcial e menos toldada pelas emoções que o período de vigência do Estado Novo nos traz. Já não é tão fácil pensar que o que se faz sem liberdade é mau e o que se faz com ela é bom.

O conceito de boa arquitetura é sempre difícil de definir e nunca é consensual, as emoções que despertam podem ser diferentes dependendo das sensibilidades de cada observador/utilizador. Mas dito isto, há certas coisas que, boas ou más, são sempre experiências interessantes e dignas de investigação. E, neste caso em particular, levantando a obrigação moral de ser contra tudo o que se produz em tempos de regimes ditatoriais, conseguimos revelar um constante



pensamento moderno que, ainda que escondido, possa estar sempre presente, e a mestria em disfarçá-lo mas traduzi-lo na mesma.

Por outro lado, pode-se sempre argumentar que estas conclusões não passam de especulação, e que tais propósitos modernos não existiam, e que os arquitetos se limitaram a responder às encomendas e se sentiram seduzidos pelo poder que ganham ao se tornarem em “arquitetos do Estado” e abandonaram todas as suas crenças. Mas será muito difícil para um arquiteto que se interessa pelo fazer moderno abandone de uma forma tão simples as suas ideologias e aceite uma involução da arquitetura portuguesa sem procurar uma forma de conciliação (não da mesma forma que o Estado Novo o procurava) de transmissão do seu pensamento da forma que lhe é possível, do mesmo modo em que o tal jornalista não consegue deixar de procurar transmitir a verdade dos acontecimentos, ainda que para isso tenha que rever vezes sem conta o seu discurso de forma a que o consiga fazer de uma forma mais subtil.

Por outro lado, o “orgulhosamente sós” era o mote da nação e a sua influência nota-se claramente nos exemplos falados no capítulo anterior. No entanto, algumas influências internacionais transparecem na arquitetura que se faz no nosso país no período do Estado Novo, e, mais concretamente, na Exposição do Mundo Português.

A arquitetura, como a arte em geral, sempre conseguiu este carácter internacional e universalista, por mais fechadas que se encontrassem as fronteiras. A sua aplicação, contudo, é toda uma nova discussão.



## PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO



IMAGEM 21 | Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Mário Novais, 1940

O Pavilhão dos Portugueses no Mundo de Cotinelli Telmo tinha, na sua essência, essa carácter internacionalista, até pelo seu propósito. Ao contrário do seu vizinho, o Pavilhão de Honra e de Lisboa de Cristino da Silva, este não tinha a aparente necessidade de representações literais das iconografias portuguesas, ou neste caso, de Lisboa.

Ainda assim, a sua importância não fica aquém do pavilhão de Cristino da Silva, porque ainda que não procure honrar um pedaço de Portugal procura fazer algo



IMAGEM 22 | Pavilhão dos Portugueses no Mundo. *Mário Novais, 1940*

ainda mais importante: assegurar a ênfase da soberania portuguesa aquém e além mar. Porque ainda que quiséssemos estar “orgulhosamente sós”, queríamos que muitos outros se juntassem a nós nesta condição alargando cada vez mais as fronteiras do império.

Augusto de Castro, o diretor do pavilhão, refere-se a ele no seu discurso inaugural como a apoteose de toda a exposição. O edifício seria “a imagem de uma ‘soberania’ que reclamava um domínio antigo, permanente e natural, na reatualização que operava como referência de um povo que ali deveria encontrar a sua histórica justificação” (Acciaiuoli, 1998, p. 176).

A escala deste pavilhão era monumental, tanto em extensão como em altura. A sua estrutura acabava por ser, de certa forma, semelhante à do Pavilhão de Honra e de Lisboa. Eram os dois compostos por um corpo principal de grande extensão e pontuados por uma torre.

Mas, como no caso do Pavilhão dos Portugueses no Mundo, estes volumes eram tratados de forma mais minimalista, esta escala era muito mais perceptível. Por este pavilhão ser apenas pontuado com alguns símbolos históricos portugueses em vez de ser uma colagem de elementos arquitectónicos a sua estrutura e composição saltam mais a vista e é mais fácil de encontrar semelhanças de desenho e de pensamento com algo que não a “Casa Portuguesa”.

A fotografia de Mário Novais, em particular, ganha uma nova dinâmica. Os (se é que se podem chamar) típicos edifícios públicos de regimes totalitaristas partilham a particularidade de serem construídos para serem vistos à luz do dia. No caso deste pavilhão, o fotógrafo privilegia a fotografia noturna. Este contraste não só acentua características como o realçar da estrela no topo da torre que assim epitomiza o facto de este edifício ser a tal apoteose da Exposição, como a dinâmica e modernidade trazida pelo jogo estratégico de colocação da luz e da vitalidade que esta traz, mas também a aproxima de desenhos futuristas e construtivistas que sempre se fizeram retratar em cenários noturnos de forma a acentuar a maquinização da arquitetura.

Não partilhavam de todo, no Estado Novo, as ideias de Marinetti e Sant’Elia de rotura completa com o passado de forma a criar uma arquitetura que procurava

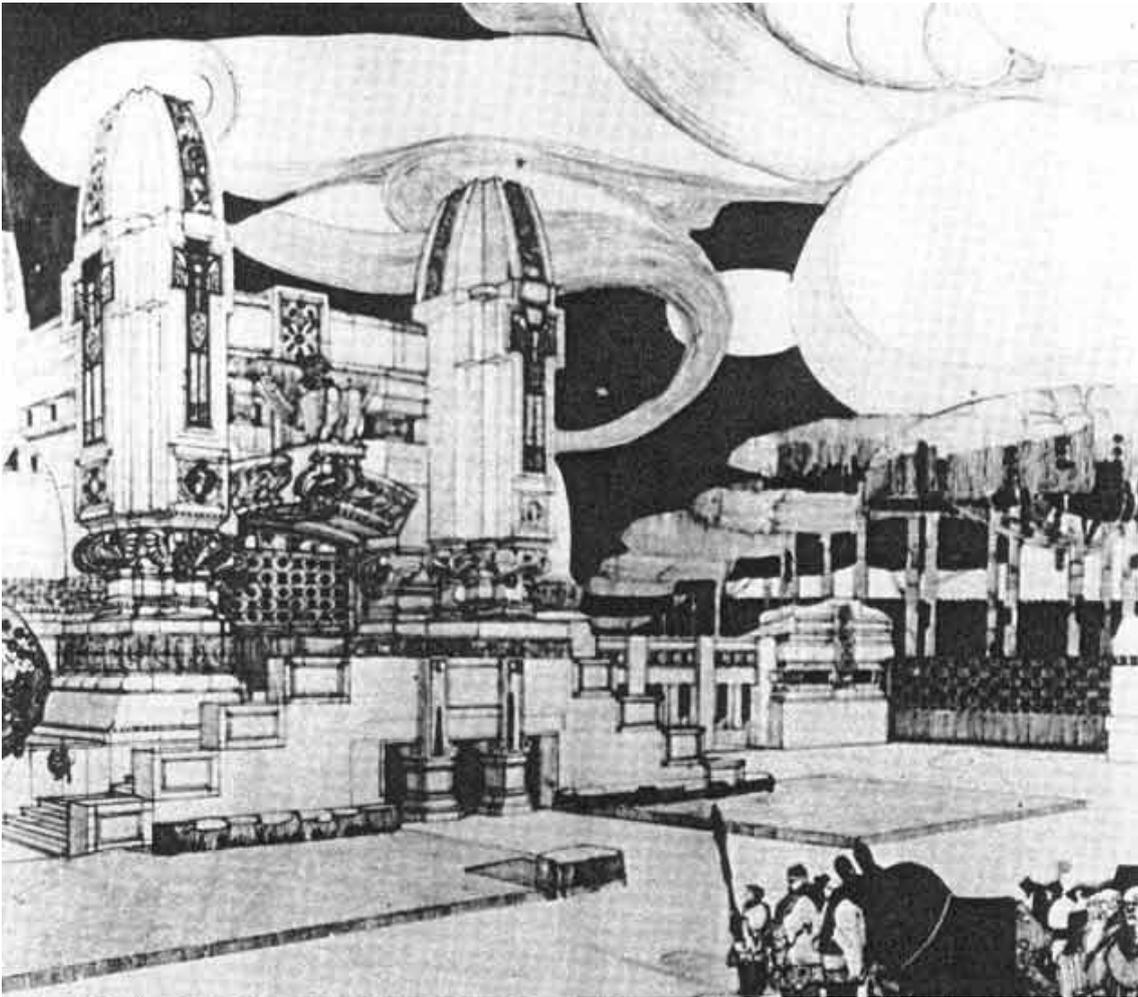


IMAGEM 23 | Cemitério de Monza. *Sant'Elia*, 1912

que a verdade dos materiais e da tecnologia transparecesse sozinha, sem compactuar com as disciplinas dos estilos historicistas (Frampton, 2007).

Partilham, por outro lado, uma ideia de monumentalidade e um orgulho nacionalista que Sant'Elia no derradeiro final de sua carreira toma como prioridade acima dos princípios afirmados no Manifesto Futurista, acabando por o seu futurismo servir numa situação de integração e modernização do classicismo italiano, um pouco à semelhança do que se passa em Portugal – ainda que não com tanta intenção de criação de vanguarda.

No caso do futurismo italiano ele surge numa época pré fascista como rotura com o passado e acaba por servir o fascismo em situação de campanha. No caso português, a arquitetura procura controlar a intenção de rotura e de servir como propaganda de um regime totalitário já existente, e tendo em conta as linhas em comum, faz sentido que algumas imagens consigam servir como inspiração visual, mais do que ideológica.

Os princípios futuristas italianos são recuperados, no entanto, pelos Construtivistas Russos e são reciclados pelo poder soviético numa mistura deles com as imagens neo-classicistas importadas de Itália. Este socialismo monumental é mais um compromisso redutor entre a vanguarda emergente e as ideias políticas historicistas.

É novamente uma mistura da luminosidade da modernidade com o carácter cenográfico de um historicismo desenraizado e desprovido de contexto a não ser a dita luta contra a pobreza de espírito que se esperava assim combater.

No caso da Exposição e deste Pavilhão em particular estas questões tornam-se mais complicadas visto que isto se passa algo mais tarde do que as manifestações anteriores e num país onde esse desejo de vanguarda ainda não aconteceu de forma significativa ou, pelo menos, assumida, e assim é mais natural que se procurem nos casos externos uma resposta para a dificuldade desta conciliação – ainda que de imagens diferentes - que é pedida aos arquitetos neste momento.



IMAGEM 24 | Praça do Império e Pavilhão dos Portugueses no Mundo. *Mário Novais, 1940*

Ao contrário destes casos – o italiano e o russo – em Portugal não se consegue/não se quer que uma linguagem ou estilo consigam cobrir todas as necessidades programáticas. Este compromisso entre o moderno e o clássico em ambas as situações anteriores resultam num tipo de arquitetura muito específico e facilmente reconhecível nos dois casos.

No caso português, por outro lado, procuram-se diferentes compromissos, com o tradicional, o moderno, o monumental e o clássico em diferentes proporções conforme as necessidades programáticas, políticas e propagandísticas.

Nomeadamente na situação do Pavilhão dos Portugueses no Mundo, o objectivo era a criação de um pavilhão de exposição com o importantíssimo papel de transparecer a grandiosidade portuguesa dentro e fora das suas fronteiras e o seu passado (e, então, presente) de grandes conquistadores e dominadores do mundo. Assim sendo era necessário a incorporação de uma monumentalidade não esquecer a iconografia que fazia com que não restassem dúvidas de que pavilhão (e de que país) se tratava.

O que falhou provavelmente na percepção do pavilhão e que Mário Novais capta na perfeição é uma modernidade subjacente, uma dinâmica entre luz e forma, que certamente não entrava na original ideia historicista e tradicional portuguesa. É esta modernidade que traz a grandiosidade ao pavilhão e é esta modernidade que falham em perceber, e que faz com que se prolongue a ideia do anti-moderno que, ainda que o vivam, não o entendem e não entendem até onde vai a sua influência na percepção daquilo que julgam estar a dominar.



IMAGEM 25 | Exposição do Mundo Português. Mário Novais, 1940

## PORTA DA FUNDAÇÃO

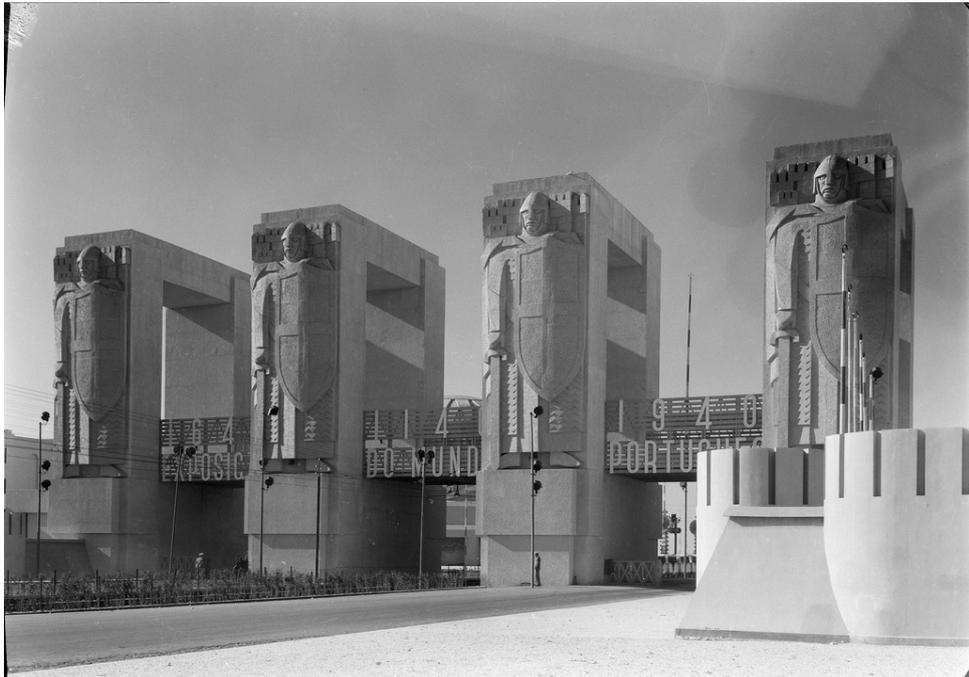


IMAGEM 26 | Porta da Fundação. Mário Novais, 1940

Falar de modernidade em relação à Porta da Fundação quase parece absurdo tendo em conta que o primeiro foco são os soldados de D. Afonso Henriques que ocupam grande parte das quatro grandes colunas que a pontuam. Mas este é mais um dos casos em que, retirando a iconografia nacionalista, a arquitetura revela muito mais.

Esta é a porta que Cotinelli Telmo desenha como a entrada nobre da Exposição, e tinha o importante papel de fazer a ligação entre o Pavilhão da Fundação e o Pavilhão da Formação e da Conquista.

Os signos medievalistas assumem aqui uma posição marcadamente de destaque transpostos do Pavilhão da Fundação do arquiteto Rodrigues Lima que chegava a conter tanto uma ponte levadiça como um fosso que recordava “com exactidão a época” (Acciaiuoli, 1998, p. 141). Cotinelli, ainda que transportasse o tema para a porta, os literalismos começam e acabam nos guerreiros medievais que a guardam.

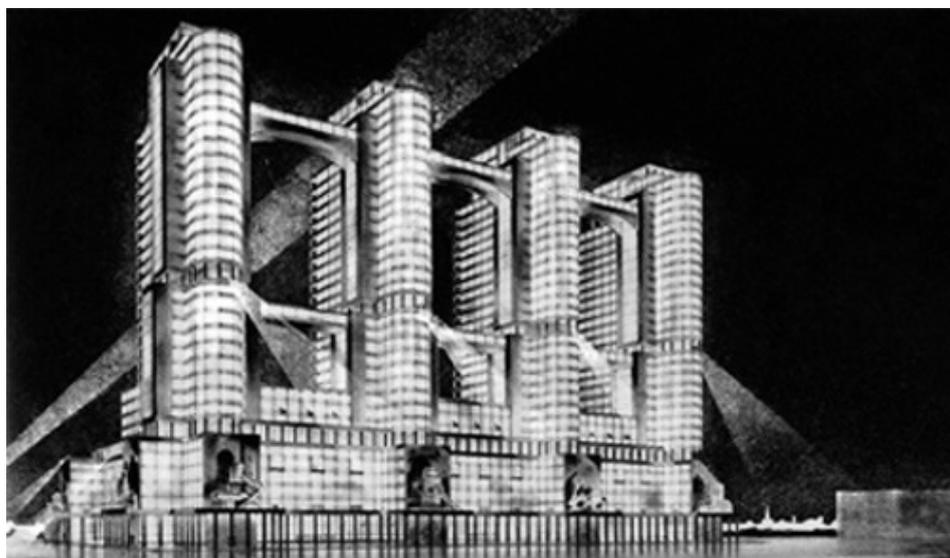


IMAGEM 27 | Cidade Vertical. *Irmãos Vesnin*, 1934

No entanto, as lógicas construtivas implementadas nesta porta da Exposição revelam algum estudo da arquitetura moderna ou, pelo menos, uma simpatia pelas vanguardas.

Cotinelli consegue conciliar os vários tipos de tráfego e várias ligações que ali convergem numa entrada coesa. Na mesma porta passa tanto a linha do comboio como os visitantes que circulam a pé. O arquiteto consegue desenhar esta lógica de uma forma em que haja suficiente distancia mas também a desejada proximidade.

Além disto, desenha ainda uma passagem superior para os peões que permite uma ligação separada entre os edifícios vizinhos – o Pavilhão da Formação e o Pavilhão da Formação e da Conquista - e a entrada nobre da exposição. Cotinelli permite assim que se percorram os Pavilhões na ordem que é indicada sem que os visitantes tenham que percorrer tantas distâncias e separando e organizando a circulação em dois níveis distintos.

Esta lógica maquinicista de circulação a vários níveis e da separação do tráfego incorporando-o, ao mesmo tempo, no mesmo lugar é um tema que já não é novidade no contexto europeu, sendo muito repetido pelos mestres modernos.

Esta fotografia em particular, tendo em conta a perspectiva que é registada que acentua a diferença de escalas entre o observador e o objecto observado, lembra, de certa forma, o projeto para uma cidade vertical dos irmãos Vesnin, de 1934.

Este edifício partilha as quatro “torres” da Porta da Fundação – sem os guerreiros medievais, naturalmente – e as passagens superiores que as ligam entre si. Naturalmente que as escalas e programas de um e de outro não são comparáveis, mas em termos visuais partilham diversos elementos e lógicas construtivas semelhantes.

Estas imagens de uma arquitetura manifestamente de rotura vão aparecendo pelos pavilhões da Exposição do Mundo Português, mas cobertas de iconografia nacionalista e criam, como é o caso da Porta da Fundação, um solução híbrida e algo confusa e com uma leitura difícil.



Este afastamento da escala das pessoas e a aproximação da escala de uma máquina de habitar ou de uma máquina social é uma característica tanto das arquiteturas de vanguarda europeias da época (ou bastante anteriores) como das arquiteturas totalitárias.

E este caso português acaba por ser mais uma situação de conciliação entre a tradição e a vanguarda. A maior diferença será talvez o facto de a vanguarda nunca se ter manifestado de uma forma suficientemente imponente no nosso país e, por isso, essa conciliação ter sido feita através da apropriação de imagens nacionalistas e imagens das vanguardas dos vizinhos europeus.

O Estado Novo, porém, nunca se sente completamente à vontade neste tipo de manifestações, procurando sempre incluir elementos de domesticidade, exigindo sempre a qualidade historicista que para si é confortável e que permite a aproximação à população.

Estas imagens que são reproduzidas tanto no interior como no exterior dos pavilhões, ou como é o caso da Porta da Fundação, são elementos que são rapidamente entendidos pelo português comum e que remetem rapidamente para o orgulho nacional e constituem assim uma forma muito rápida e simples de propaganda e de educação social a favor do país, e conseqüentemente, do regime político que tal consegue fazer “tão bem”.



## PAVILHÃO DE PORTUGAL NA EXPOSIÇÃO DE PARIS, 1937



IMAGEM 28 | Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris. Mário Novais, 1937

Voltando um pouco atrás no tempo, até à Exposição Internacional de Paris de 1937, e observando o Pavilhão que é construído para representar Portugal partilha muitas das características dos exemplos escolhidos acima mas num registo um pouco diferente – a parcela do tradicional já lá se encontrava e de forma muito explícita na decoração, mas a conciliação do moderno encontra-se mais num registo Art Deco e decorativista e não tão Futurista ou Construtivista. Esta foi uma oportunidade única para o Estado Novo se mostrar além fronteiras e mostrar tanto aos estrangeiros como aos portugueses que a visitavam o seu prestigiado regime. É, mais uma vez, atribuída a António Ferro a responsabilidade de desenhar as linhas orientadoras do que viria a ser a participação portuguesa nesta exposição.

O pavilhão deveria ser não só uma representação do passado histórico da nação mas também do presente através da inclusão na exposição de um divulgar da obra e do pensamento do Estado Novo.



IMAGEM 29 | Vestíbulo Principal. Mário Novais, 1937

“Mesmo a inédita introdução de um presente, aparecia mais como um capítulo a desenvolver dentro de um quadro já tradicional nestas representações do que como um tema abrangente e aglutinador que ali via a oportunidade de mostrar-se”, refere Acciaiuoli (1998, p. 40) enfatizando o carácter secundário da modernidade e do atual.

Em Paris, ao contrário do que aconteceria mais tarde, em 1940, em Lisboa, era necessário obedecer ao tema “Artes e Técnicas na vida moderna” e por isso não se podia ignorar por completo as questões da evolução tecnológica ou, até, da arquitetura moderna. António Ferro entendia isso e talvez tenha sido esse o motivo que fez com que se recusasse o projeto mais tradicional e historicista de Raul Lino para o Pavilhão.

No entanto, a posição de Salazar era clara. Essas “artes” e “técnicas” da vida moderna significariam mostrar o que se fazia e se tinha feito até aquela altura em Portugal nos diversos sectores. Na qualidade de arte seriam mostradas as riquezas artísticas mais notáveis e na qualidade de técnica seria evidenciada a importância dos principais produtos da indústria e do solo nacionais. O “moderno” era o “presente” e estava claramente tratado na exposição com o sector da obra do Estado Novo. E assim se respeitava o tema da exposição. “Definir a representação portuguesa escondendo ou neutralizando a carga simbólica e ideológica que a temática da exposição trazia” (Acciaiuoli, 1998, p. 40) era nitidamente o objectivo da mensagem passada ao povo português tanto por António Ferro como por António de Oliveira Salazar.

António Ferro chega a defender, no seu discurso de inauguração do Pavilhão (1937, citado por Acciaiuoli, 1998, p. 42) que a “representação portuguesa entendia ‘a arte’ como explanação do ‘modo de governar um povo’ e ‘a técnica’ como a demonstração das ‘complexidades dessa governação’”.

Ainda que a carga ideológica que o comissário da exposição pretendia que a participação portuguesa contivesse fosse uma intenção extremamente clara, Ferro não queria de todo que se caísse numa reprodução do estilo antigo, um princípio que, curiosamente, não se volta a repetir na Exposição do Mundo Português de 1940. Contudo, acaba por pretender, pela primeira vez, a que será



IMAGEM 30 | Restaurante do Pavilhão de Portugal. Mário Novais, 1937

posteriormente repetida conciliação entre o moderno e o tradicional português que procura estabelecer como molde para a arquitetura como imagem do regime.

O projeto que acaba por vencer o concurso em que participam diversos arquitetos, cada um com a sua versão dessa conciliação, é o de Keil do Amaral que consegue desenhar um pavilhão com certas linhas modernizantes mas conseguindo incluir uma série de elementos historicistas de uma forma suficientemente completa para agradar tanto a parte do júri que era composta por um número considerável de arquitetos como a parte composta por elementos do Estado Novo.

Ainda que seja claro o esforço conciliatório do projeto vencedor, ele não chega para “negar as virtualidades de um compromisso que teria futuro.” (Acciaiuoli, 1998, p. 46). O pavilhão desenhado por Keil do Amaral é composto por dois volumes que se intersectam, um pouco na mesma lógica que acaba por se verificar mais tarde na Exposição do Mundo Português no Pavilhão dos Portugueses do Mundo ou no Pavilhão de Honra e de Lisboa.

Ignorando, para já, a iconografia nacionalista, transparece aqui uma linguagem de tendência Art Deco com linhas modernizantes, pela ênfase da “caixa” e das linhas horizontais destacadas pelo desenho das janelas.

O restaurante que é desenhado ao lado, e que nada parece ter a ver com o edifício vizinho (talvez pela ausência do decorativismo), parece ter um carácter mais funcionalista e é-lhe permitido deixar de parte o historicismo. Tirado de contexto, até poderia ser introduzido num cenário americano, como um típico “diner” dos filmes.

O Pavilhão, por outro lado, se focado sozinho não parece desadequado, ou pelo menos fora de contexto, da restante arquitetura que se praticava e se viria a praticar naquela época no nosso país. Por outro lado, olhando para esta fotografia que permite ver a vizinhança na Exposição de Paris, o carácter monumental dos Pavilhões da Exposição do Mundo Português de 1940 ainda não estava presente, apenas o intimismo da casa portuguesa com desejos de modernidade.



O carácter decorativista aqui presente por exigências programáticas torna um edifício que podia ser perfeitamente adequado para o programa, para o local e para a época, com um desejo de modernidade e de ruptura com a tradição numa experiência híbrida de teste de uma arquitetura oficial de um regime totalitarista completamente desenraizada e confusa.

Mas é precisamente a exploração desses elementos – como o escudo, a cruz de cristo ou a arcaria que tanto destaque ocupam no edifício – que faz com que o arquiteto coloque o seu edifício em primeiro lugar. É o que Acciaiuoli (1998, p.46) chama de “aportuguesamento de uma gramática internacional” que desperta a atenção do Estado Novo como uma perfeitamente plausível criação de identidade e de imagem de estado e de regime.

“A modernização da arquitectura era possível dentro dos limites precisos que a tradição permitia.” (Acciaiuoli, 1998, p. 46)

Este ligeiro esforço de modernidade que é permitido aqui em Paris deixa o regime satisfeito não só com os resultados que se conseguem desta conciliação, mas também com o poder de resposta ao desafio lançado pela exposição, e com o transmitir de uma imagem de um estado moderno, estável e um exemplo a seguir pela restante Europa.



É inegável a intervenção do Estado na produção arquitectónica e dos condicionantes que impõe, especialmente no caso da arquitetura expositiva. Por outro lado, também oscila a percentagem de influência que têm nos resultados, ora por indecisão do próprio regime acerca da opinião que têm sobre o moderno ora por ser diferente o nível de confiança e à vontade no trabalho do arquiteto.

Como resultado, ainda que a arquitetura sirva a mesma finalidade e que partilhe algumas linhas condutoras, permitem-se resultados diferentes, de influências diferentes, e com liberdades diferentes.

A procura da identidade nacional na arquitetura num tempo em que esta está a tender para um apropriar de vanguardas importadas do resto da Europa é o objectivo principal. Sendo assim, o caminho natural, e não o ideal, para um governo totalitário de base profundamente ligada aos valores e honras antigos é o de reciclar as imagens que tanto para o Estado como para o resto dos portugueses estarão eternamente ligados às raízes e às glórias passadas.

E é esta que se torna a principal necessidade: a presença dessas imagens em todo o tipo de manifestações públicas em que a imagem do Estado Novo esteja em causa. Não só é o Estado Novo que tem maior orgulho em mostrar essas imagens, mas também é o Estado Novo que mais procura mantê-las. Procura trazer para o presente imagens permanentemente associadas a períodos de grande importância para a nossa história de forma a talvez torná-las, para sempre, indissociáveis da sua própria imagem.

A introdução dessas imagens na arquitetura é que cabe ao arquiteto e é aqui que pode impor o seu cunho pessoal. O que parece uma contradição tendo em conta que o “estilo” em que constrói está previamente decidido e, se não



IMAGEM 31 | Espelho de Água e Padrão dos Descobrimentos. *Mário Novais, 1940*

cumprido, não é aceite. Ainda assim, as soluções que surgem são bastante diferentes entre si e com diferentes doses de tradição ou historicismo e modernidade ou vanguarda.

O caso da Exposição do Mundo Português acaba por ser um caso particularmente interessante já que os programas são idênticos, as intenções são idênticas mas são propostas soluções muito diferentes. Tanto se verificam situações em que o compromisso com a tradição é a maior prioridade no desenho, como se verificam situações em que os estilismos historicistas são claramente acessórios e só se encontram lá por motivos de cumprimento do que lhes foi pedido.

Pensar em influências externas na arquitetura torna-se um pouco difícil quando o Estado procura influenciar tanto o que se constrói num tempo em que as fronteiras se encontram fechadas e o progresso, tecnológico ou não, é para ser interpretado e não criado.

No entanto, não nos podemos esquecer que o próprio Estado Novo, por mais que procure o contrário, acaba por se inspirar, ou pelo menos partilhar, muitos dos aspectos tanto estilísticos como ideológicos dos outros governos totalitaristas europeus da época. E neste ano (1940) de grande instabilidade europeia em que poucas certezas existem da continuação no poder desses regimes, Portugal consegue aqui uma oportunidade única de dizer que está acima de tudo isso e que não só vive uma época de tranquilidade política como consegue a criação de uma unidade nacional tanto ao nível ideológico como a nível artístico. Pelo menos é essa a imagem que a Exposição do Mundo Português procura transmitir.

Pelo contrário, o que a Exposição acaba por transmitir, na nossa opinião, é uma certa falta de coerência nessa linguagem arquitectónica e estilística que se procura obter, uma falha no regresso às raízes que procura, e uma classe profissional claramente dividida entre o cumprimento do dever enquanto cidadão obediente e o cumprimento do dever enquanto arquiteto.



É, como refere José Manuel Fernandes (2003, p. 54), a Exposição do Mundo Português que acaba por funcionar “como uma nova síntese, urbanística-arquitectónica, dos sistemas formais neotradicionalistas e figurativos em gestação nas anteriores décadas.” É a apoteose do esforço da criação de uma arquitetura ou de, pelo menos, estilos que estarão para sempre associados ao Estado Novo.



## CONCLUSÃO

A utilização da arquitetura como instrumento de propaganda política por parte dos regimes totalitários começa a esmorecer por volta da altura em que ocorre a Exposição do Mundo Português. Tal acontece não só pelo início da Segunda Guerra Mundial mas também devido à eficácia e rapidez de transmissão de uma mensagem política através dos media, já que contactam mais diretamente com a população. Por outro lado, nos dias de hoje a efemeridade desses mesmos media em comparação com a permanência da arquitetura faz com que o segundo possa ser um meio mais direto de avaliação.

Quando a arquitetura serve objectivos muito concretos ela tem que ser adaptável e permitir que quando esses objectivos se modificam ela também tenha que se modificar. Um fio condutor é essencial e a base de tudo, ainda que algumas variáveis se vão alterando de acordo com as exigências de cada tipo de projeto.

Assim sendo, é muito difícil estabelecer a arquitetura do Estado Novo como um estilo, sendo que ela resulta da junção de uma série de estilismos que formam uma colagem diferente dependendo do tipo de função que o edifício exercia.

Ainda que a propaganda fosse sempre a base e partilhassem sempre algumas ideias condutoras chave, pode-se apenas considerar a aplicação de estilismos diferentes em diferentes tipos de arquiteturas. Nos casos de estudo do capítulo



II.1, mais de acordo com os princípios políticos e, nos casos de estudo do capítulo II.2, mais de acordo com os princípios arquitectónicos.

A separação que aqui se faz de dois grandes grupos de estilismos utilizados na Exposição do Mundo Português, não nega de forma nenhuma a sobreposição dos dois. Ainda que alguns desses estilismos sejam mais evidentes e se tornem mais importantes na caracterização de um edifício, é inegável que aspectos dos outros também sejam transportados para eles. É praticamente impossível para um arquiteto que vive esta fase de transformação na arquitetura negue completamente essa inovação tecnológica. É, do mesmo modo, praticamente impossível que um arquiteto consiga fazer um edifício totalmente vanguardista numa Exposição de um Estado Novo que as nega.

Este compromisso e esta sobreposição de estilismos faz com que estas manifestações sejam mais cenografia que arquitetura. O carácter efémero da Exposição de 1940 também contribui para esse aspecto ainda que não fosse o carácter efémero da arquitetura do Estado Novo como estilo que procurassem.

Este assumir dos estilismos historicistas como nova forma de construir acontece com o objectivo de apelar à sensibilidade do povo português em relação às glórias passadas transportando-as para o presente mas esquece-se dos princípios essenciais do desenho de arquitetura criando uma fusão de estilismos híbrida e confusa, bastante desenraizada e sem significado ou lição mais do que efémera.

No entanto, conclui-se que acabam por falhar em entender os limites do historicismo. A carga simbólica não necessita de estar implícita de uma forma literal. Não tem de ser assegurada por imagens que criem associações imediatas. A arquitetura não necessita de ser literal para transmitir uma mensagem poderosa e tal é provado nas anteriores análises aos Pavilhões da Exposição do Mundo Português. Ainda assim, este aspecto acaba por ser transversal aos diversos regimes totalitários europeus, talvez por medo da ausência de controlo da mensagem a transmitir.

No caso português é extremamente gritante visto que a arquitetura portuguesa teve sempre a particularidade de, ao longo dos anos, não perder qualidade ou as



suas raízes e de se manter sempre claramente portuguesa nem necessitar de recorrer a literalismos. Mas esta afirmação tanto pode ser verdadeira, como tal pode ter acontecido devido ao esforço de aporuguesamento da arquitetura por parte do Estado Novo, o que é um facto que nunca será possível de confirmar.

Outra especulação que se pode fazer é acerca do muito falado tema do retrocesso da arquitetura em Portugal na época de vigência do Estado Novo, cujo envolvimento emocional com as questões da ausência de liberdade ideológica e de expressão se torna um tema muito sensível.

Mas tendo em conta o afastamento temporal que já se tem nos dias de hoje em relação ao tema, pode-se pensar nele de outra forma. Se tivermos em conta apenas o período de vigência da ditadura em Portugal é inegável que ocorre um retrocesso em termos de estudo e investigação do desenho em arquitetura, principalmente se confrontado com os movimentos de vanguarda que ocorrem internacionalmente até antes. Agora, olhando para a linha temporal desde antes da chegada da Ditadura Militar ao poder até aos dias de hoje, percebemos que a arquitetura portuguesa não está, de forma nenhuma, atrás da arquitetura mundial – quando o mesmo não se pode dizer de temas que na altura também foram condicionados como a educação e a economia.

Assim sendo, atribui-se esta situação a dois grandes factores. O primeiro é o facto de o pensamento arquitectónico crítico, assim como o pensamento político, ter sido reprimido e escondido mas de forma nenhuma posto de lado. O segundo é a questão da arquitetura moderna ter sofrido uma fase de contestação e de declínio significativos, quando em Portugal, não tendo havido verdadeiramente moderno a transição para o pós-moderno é muito mais suave.

Ainda que a percentagem de analfabetismo fosse considerável, o nosso país ainda tinha um número algo significativo de personagens cuja erudição se distinguiu. No campo da arquitetura, os seus personagens sabem fazer-se ouvir no momento certo e, aproveitando-se da confiança ganha em situações como a da Exposição do Mundo Português, conseguem colocar-se numa posição social e política muito superior de forma a conseguirem revolucionar a prática de



arquitetura em Portugal muito mais cedo do que se conseguem revoluções políticas. Assim como referido por Frampton (2007), nem a monumentalidade nem o funcionalismo são capazes de representar as aspirações colectivas de um povo. E os arquitetos portugueses, devido à situação política e profissional que viviam, foram obrigados a conseguir chegar a esta conclusão muito mais cedo, o que lhes permitiu transições entre estilos e linguagens muito mais suaves e com menos atrito. Nesta perspectiva, a que foi uma involução arquitectónica pode até ser considerada uma evolução forçada, mas mais rápida, de pensamento.

O estudo que aqui se faz, limitando-se ao caso de estudo da Exposição do Mundo Português de 1940, regista apenas um tipo de arquitetura que é a sua vertente expositiva. Mas a política das obras públicas implementada pelo regime não se limitou de todo só a esta área. Ainda que, como referido anteriormente, estes sejam os casos de estudo onde a propaganda é o derradeiro objectivo, ela estava presente um pouco por toda a obra construída pelo Estado Novo.

É feita uma sistematização da arquitetura, uma questão de base moderna, de uma forma quase doutrinária, quase como o seguir um manual de boa conduta arquitectónica. Conseguiu-se que neste tempo se soubesse exactamente como construir dependendo da finalidade do edifício. E é este aspecto que é verdadeiramente interessante. Por isso, o alargamento deste estudo a todos os tipos de obras públicas poder-se-ia revelar pertinente no sentido de entender que tipo de imagens eram utilizadas em que tipo de programa, as simbologias ou ideologias que em si carregavam e seus efeitos históricos e sociais.

As “épocas negras” da história cujos problemas são tão conhecidos e não têm tão pouco a necessidade de ser referidos, trazem quase sempre à superfície, ao serem estudados, aspectos que são profundamente interessantes e úteis para os dias de hoje. Numa época em que se vive novamente uma crise na atividade profissional do arquiteto, faz ainda mais sentido que se procure inspiração na resiliência do arquiteto enquanto profissional, enquanto artista e enquanto revolucionário. Há que olhar para as “épocas negras” procurando encontrar as lições escondidas e os exemplos a seguir, não esquecendo de reforçar quais exemplos a ignorar.



## **BIBLIOGRAFIA**

Abel, Chris. (2000). *Architecture & Identity. Responses to cultural and technological change.* New York: Architectural Press.

Acciaiuoli, Margarida. (1998). *Exposições do Estado Novo 1934-1940.* Lisboa: Livros Horizonte.

Acciaiuoli, Margarida. (2013). *Fotógrafos do Mundo Português.* In P. d. Descobrimentos (Ed.).

Acton, Mary. (1997). *Learning to look at Paintings.* Oxon: Routledge.

Almeida, Pedro Vieira. (2002). *A arquitectura no estado novo: uma leitura crítica : os concursos de Sagres.* Livros Horizonte.

Bandeirinha, José António. (1996). *Quinas Vivas: Memória Descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na Arquitectura Portuguesa.* Porto: FAUP.



Beirão, Daniel. (2008). *Monumentality in Power*. Delft: Faculty of Architecture, Delft University of Technology.

Congresso Nacional de Arquitectura, & Tostões, A. (2008). *1. Congresso Nacional de Arquitectura*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Conselho Directivo Nacional

Dikovitskay, Margaret. (2005). *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Boston: Massachusetts Institute of Technology.

Elkins, James. (2003). *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.

Etlin, Richard. (1991). *Modernism in Italian Architecture*. London: MIT Press.

Etlin, Richard. (2002). *Art, Culture and Media under the Third Reich*. Chicago: University of Chicago Press.

Fernandes, José Manuel. (1993). *Arquitectura Modernista em Portugal (1890-1940)*. Lisboa: Gradiva.

Fernandes, José Manuel. (2003). *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*. Lisboa: IPPAR.

Fernandez, Sergio. (1988). *Percursos: Arquitectura Portuguesa: 1930-1974*. Porto: FAUP.



Frampton, Kenneth. (1983). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press.

Frampton, Kenneth. (2007). *Modern Architecture. A critical History*. Londres: Thames & Hudson.

França, José-Augusto. (1990). *A Arte em Portugal no século XIX*: Bertrand Editora.

Giedion, Sigfried, Léger, Fernand, & Sert, José Luis. (1958). *Nine Points on Monumentality Architecture, You and Me* (pp. 48-51). Cambridge: Cambridge University Press.

Hirst, Paul. (1988). *Space and Power*. Cambridge: Polity Press.

Howells, Richard, & Matson, Robert W. (2009). *Using Visual Evidence*. New York: Open University Press.

Informação, Secretariado Nacional da. (1956). *Mundo Português, imagens de uma exposição histórica, 1940*. Lisboa: Edições S.N.I.

Markus, Thomas A. (1993). *Buildings & Power. Freedom & Control in the Origin of Modern Building Types*. London: Routledge.

Nacionais, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos. (1999). *Caminhos do Património*. Lisboa: Livros Horizonte.



Noth, Winfried. (1990). Handbook of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.

Novais, M., & Tamen, P. (1998). Mário Novais, Exposição do Mundo Português 1940: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ó, Jorge Ramos do. (1999). Os Anos de Ferro: O Dispositivo Cultural Durante a "Política do Espírito", 1933-1949: Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas. Lisboa: Estampa.

Oliveira, Catarina. (2012). Casa dos Bicos. IGESPAR - Património. 2013, from <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/70460/>

Portas, Nuno. (2007). A Cidade como Arquitectura: Apontamentos de Método e Crítica. Lisboa: Livros Horizonte.

Portas, Nuno. (2008). A arquitectura para hoje, seguido da Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte.

Português, Exposição do Mundo, & Castro, Augusto de. (1940). Guia da Exposição do Mundo Português. Lisboa: Neogravura.

Rampley, Matthew. (2005). Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts. Edimburgo: Edinburg University Press.



Richard Howells, Joaquim Negreiros. (2012). Visual Culture. Cambridge: Polity Press.

Rosmaninho, Nuno. (2006). O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Távora, Fernando. (1947). O Problema da Casa Portuguesa. Lisboa: Cadernos de Arquitectura.

Taylor, Robert. (1974). The Word in Stone. The Role of Architecture in the Nacional Socialist Ideology. Los Angeles: University of California Press.

Tostões, Ana. (1997). Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Tostões, Ana. (2004). Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970. Lisboa: IPPAR.



## **FONTES DAS IMAGENS**

IMAGEM 1 (p. 12) Disponível em

[http://www.luc.edu/history/fac\\_resources/dennis/Visual\\_Arts/106%20Images/page\\_Nazism.htm](http://www.luc.edu/history/fac_resources/dennis/Visual_Arts/106%20Images/page_Nazism.htm)

IMAGEM 2 (p. 14) Disponível em

<http://www.alternatehistory.com/discussion/showthread.php?t=269993>

IMAGEM 3 (p. 16) Fernandes, José Manuel. (2003). Português Suave.

Arquitecturas do Estado Novo. Lisboa: IPPAR, p. 49

IMAGEM 4 (p. 32) Acciaiuoli, Margarida. (2013). Fotógrafos do Mundo

Português. In P. d. Descobrimentos (Ed.).

IMAGEM 5 (p. 34) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 6 (p. 38) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 7 (p. 40) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>



IMAGEM 8 (p. 42) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 9 (p. 44) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 10 (p. 45) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 11 (p. 46) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 12 (p. 54) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 13 (P. 55) Disponível em <http://www.panoramio.com/photo/1352343>

IMAGEM 14 (p. 56) Disponível em  
<http://www.flickr.com/photos/11602696@N00/>

IMAGEM 15 (p. 61) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 16 (p. 62) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 17 (p. 66) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 18 (p. 68) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 19 (p. 70) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>



IMAGEM 20 (p. 72) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 21 (p. 77) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 22 (p. 78) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 23 (p. 80) Frampton, Kenneth. (2007). Modern Architecture. A critical History. Londres: Thames & Hudson., p.87

IMAGEM 24 (p. 82) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 25 (p. 84) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 26 (p. 85) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 27 (p. 86) Disponível em  
<http://rosswolfe.files.wordpress.com/2011/04/vesnins.jpg>

IMAGEM 28 (p. 91) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 29 (p. 92) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 30 (p. 94) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>

IMAGEM 31 (p. 100) Disponível em <http://www.flickr.com/photos/biblarte/>